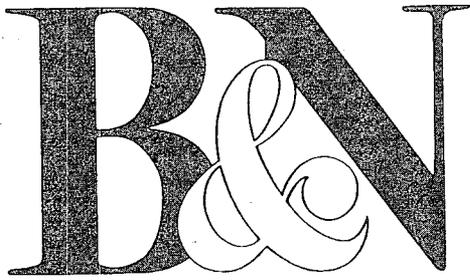
Rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 (...)

"Il chiodo", l'episodio di **Kaos** *che non abbiamo visto*
Pasolini fra cinema e pittura
Mauro Bolognini, il "nostro inviato" a Cannes

N. III 1985

Gremese Editore

A.XLVI N.3 **LUGLIO/SETTEMBRE 1985**

RIVISTA DEL CENTRO SPERIMENTALE DI
CINEMATOGRAFIA

GREMESE EDITORE

direttore responsabile
Giovanni Grazzini, presidente del C.S.C.

vice direttore
Enrico Rossetti, vice presidente del C.S.C.

comitato di direzione
Filippo Maria De Sanctis
Giovanni Grazzini
Lino Micciché
Enrico Rossetti
Mario Verdone

collaboratore editoriale
Luigi Panichelli

copertina
progetto grafico di
Franco Maria Ricci

fotocomposizione
Photosistem - Roma

stampa
Servostampa - Roma

Bianco e Nero
periodico trimestrale
a. XLVI, n. 3 - luglio/settembre 1985
registrazione del Trib. di Roma
n. 5752 del 24 giugno 1960

direzione e redazione
C.S.C., via Tuscolana 1524 - 00173 Roma
tel. 7490046/7491980

direttore generale del C.S.C.: Alberto Estrafallaces

abbonamento a 4 numeri
Italia L. 30.000, estero $ 30
pagamento a mezzo c/c postale N. 34663005 intestato a
GREMESE EDITORE s.r.l.
Via Virginia Agnelli 88 - 00151 Roma

In copertina: Pier Paolo Pasolini, *Laura e Ninetto*, 1967, tecnica mista

SOMMARIO

Pier Paolo Pasolini, *Autoritratto,* 1965, pastello

Pasolini fra cinema e pittura

Pier Marco De Santi

Dal vastissimo panorama bibliografico sulla personalità e sull'opera di Pier Paolo Pasolini si ricava netta l'impressione che tutto sia stato ormai detto e scritto. In realtà il "fenomeno Pasolini" — uno tra i più compositi, complessi, inquietanti dell'arte e della società contemporanee — è stato analizzato e posto al vaglio dei più sofisticati metodi di indagine. Per questo, un ulteriore approccio alla creatività pasoliniana (sia in ambito socio-politico, sia in campo storico-letterario, fino al frastagliato humus della storia delle arti) rischia di inabissarsi nelle acque melmose dell'ovvietà. Anche per uno studio relativamente meno sondato, quale è quello della grafica e della pittura di Pasolini, si tratta perciò di non incorrere in un pericolo: quello di dover riporre necessariamente le armi dell'analisi critica nelle casse polverose di una archiviazione generale. Archiviazione che, nel caso dei disegni di Pasolini, è stata fin troppo frettolosa.

Di qui il desiderio di "riaprire il caso" e di individuare nuovi stimoli per uno studio più approfondito, nel tentativo di riproporre questo specifico aspetto dell'operatività di Pasolini come essenziale cornice di un complessivo quadro creativo, e non semplicemente come "curiosa" attività a margine, e neanche come elemento isolato a cui attribuire, ipso facto, patente di "opera d'arte".

L'iniziativa lodevole di una esposizione e pubblicazione postume dei disegni e degli oli di Pasolini si deve a Giuseppe Zigaina, pittore e intimo amico dello scrittore-regista, a lui legato fino dagli anni del dopoguerra [1]. La prima mostra dell'intero corpus grafico e pittorico di Pasolini è avvenuta nel giugno 1978 a Roma, a Palazzo Bra-

---

[1] Ricordo che Zigaina ha illustrato nel 1949 uno dei primi libri di poesie di Pasolini, *Dov'è la mia patria*, e che Pasolini ha chiamato l'amico fraterno e ormai celebre a collaborare al film *Teorema*. Se, da un lato, Zigaina ha innestato nei suoi quadri quel lacerante senso di pessimismo che trova una rispondenza nella spietata lucidità dell'angoscia pasoliniana, dall'altro Pasolini ha legato a Zigaina alcuni tra i suoi più riusciti ritratti degli anni Settanta e alcune poesie. La proposta al pubblico da parte di Zigaina dei disegni pasoliniani è da considerarsi, dunque, un affettuoso omaggio all'amico tragicamente scomparso.

schi: circa duecento tra schizzi, disegni, bozzetti, quadri, pubblicati nel bel catalogo delle edizioni Scheiwiller e accompagnati da scritti di Argan, De Micheli e dello stesso Zigaina.
Ora, l'occasione per una rilettura di questo intimo e viscerale diario figurativo pasoliniano viene da una ulteriore iniziativa, sempre a cura di Zigaina: la pubblicazione dello splendido volume *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Painting*, realizzato in occasione di una recente mostra statunitense (febbraio/marzo 1984) organizzata dall'University Art Museum, University of California, Berkeley, e dall'Istituto italiano di cultura di San Francisco. La lussuosa veste grafica del volumè e l'ottima qualità delle 104 riproduzioni a colori (una quindicina delle quali non presenti nel volume/catalogo di Palazzo Braschi), uno specifico scritto di Pasolini del 1970, pubblicato postumo, una nuova introduzione di Achille Bonito Oliva e una interessante puntualizzazione di Zigaina sono i fondamenti principali sui quali poggia la proposta al pubblico americano della produzione figurativa di Pasolini.
Sulla base di una analisi comparata del contenuto dei due volumi sopraccitati e degli scritti in essi riportati, è forse giunto il momento di tentare un bilancio complessivo sulla qualità artistica delle pagine del singolare diario visivo pasoliniano, ma anche e soprattutto di iniziarne una lettura sostanzialmente rapportabile ai principali capitoli della vita e dell'attività creativa del loro autore. Così, i disegni e gli schizzi di Pasolini assumeranno anche il ruolo di tessere di mosaico che si innestano a riempire alcuni "punti neri" e a far luce su alcuni aspetti solo apparentemente marginali dell'eterogeneo universo dell'artista.
Il giudizio degli storici dell'arte sulle "qualità artistiche" delle opere figurative di Pasolini è stato, fin dalla mostra romana, alquanto cauto. In effetti, l'intento dell'esposizione di Palazzo Braschi non era tanto quello della scoperta di un Pasolini pittore quanto quello — come si sottolinea nelle presentazioni al catalogo — di offrire un contributo in più «alla conoscenza della complessa personalità del poeta e del regista, dalla cui attività traspare in ogni momento l'appassionato interesse per l'immagine» [2].
Ha scritto Giulio Carlo Argan: «Il vecchio pregiudizio della diversità, quasi di rango sociale, tra il lavoro intellettuale del letterato e quello del pittore, legato ancora alla manualità o all'artigianato del fare, benché rigettato per principio, sussiste nel fatto; e lo prova proprio la frequenza con cui gli scrittori sentono il bisogno di disegnare e dipingere, non si sa se per svago, per esercizio o per castigo. (...) Non ha senso chiedersi se Montale o Zavattini o Pasolini siano

[2] Giuseppe Zigaina, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, a cura di Giuseppe Zigaina, Milano, Scheiwiller, 1978.

veramente dei pittori, è chiaro che non lo sono. È invece interessante vedere quali siano il posto e la funzione della figurazione nel quadro delle loro attività preminenti. Quant'acqua porta al mulino della loro poesia o narrativa o, magari, cinematografo? E quanta eventualmente ne scarica, torbida di scorie inservibili?» [3].
È sostanzialmente sulla base di queste premesse che si è inteso far conoscere la pittura di Pasolini anche negli Stati Uniti, pur se la presentazione di Bonito Oliva tende all'individuazione di un preciso atteggiamento stilistico nel processo figurativo pasoliniano. Scoprendo, nel vorticoso work in progress dell'artista, singolari affinità con i principali "luoghi deputati" del Manierismo italiano, il critico fa di Pasolini un tardo pronipote di quelle poetiche e di quel fenomeno artistico» [4].
La "forzatura" pare evidente; anche se è assolutamente incontestabile, al di là e al di sopra del Manierismo, il fatto che — come scrive Bonito Oliva — l'attività figurativa di Pasolini, come il suo continuo attraversare i confini delle sfere della letteratura e del cinema, non ha niente di casuale né di pateticamente dilettantesco. E questo risulta chiaro fin dai primissimi disegni giovanili.
In un pressante e viscerale bisogno di misurarsi, di confrontarsi con la realtà, di prendere posizioni e distanze su tutto e su tutti, Pasolini non ha mai seguito alcuna scuola accademica, alcuna tenden-

---

[3] Giulio Carlo Argan, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

[4] Dall'introduzione di Achille Bonito Oliva, *Pasolini and the italian mannerist tradition* (Pasolini e la tradizione manierista italiana), in *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Paintings*, a cura di Johannes Reiter e Giuseppe Zigaina, Basel, Balance Rief SA, 1984, pp. 19-22: «(...) Per Pasolini non esistevano divisioni tra i diversi rami del sapere, tuttavia egli ne preferiva alcuni più di altri. Il suo continuo traversare i confini non era per Pasolini una trasgressione ma una necessità operativa, la necessità di nuovi modi e strumenti espressivi, che lo portò dalla letteratura e dalla poesia al cinema, al teatro, al giornalismo impegnato e, non ultimo, alle arti figurative. Tuttavia un filo costante unisce e tiene insieme tutti i suoi esperimenti: un desiderio e uno stile. Il desiderio di un vita di permanenti creazioni e sperimentazioni, e lo stile del manierismo italiano, in special modo quello della varietà fiorentina».
Pasolini, secondo Bonito Oliva, sarebbe un vero manierista perché i tratti che storicamente hanno caratterizzato il Manierismo gli calzerebbero a pennello: sensibilità passionale, cura speciale nell'ostentare la propria differenza, narcisismo, gusto instancabile per le polemiche, desiderio di presentare se stessi come un bersaglio emblematico.
«Il rapporto di Pasolini con l'arte», è questa la tesi centrale di Bonito Oliva, «era salutarmente strumentale, costringendolo verso sempre più vari esperimenti creativi, che comunque contribuivano tutti ad un singolo obiettivo: definire il proprio ruolo e la propria presenza nella storia. Una tale ricerca è sempre sopravvenuta con quel senso sperimentale che in genere caratterizza l'opera di coloro che non hanno più certezze, ma usano l'arte per accrescere l'area del dubbio e delle incertezze. Dopotutto, Pasolini, come un vero Manierista, ha nostalgia per l'artista totale, tipico carattere del Rinascimento, del genio che opera in tutti i campi del sapere e dell'immaginazione lasciando ovunque le tracce della sua presenza».

za ufficiale, non ha mai ubbidito a nessuno stimolo che non premesse dall'interno della sua magmatica personalità. È stato, in tutti i campi espressivi nei quali si è misurato, un "autodidatta". Lo dimostra anche la pratica del disegno che, almeno agli inizi, Pasolini doveva considerare come un aspetto importante e assolutamente non marginale dei suoi primi passi creativi.
Il più consistente nucleo di disegni finora conosciuti (circa un'ottantina di pezzi; oltre un terzo dell'intera produzione) appartiene, infatti, agli anni 1941-1943: gli anni di Casarsa. Pasolini aveva 19-21 anni e la sua personalità stava appena formando i primi germogli di poesia. Gli interessi creativi di Pasolini, in questi anni, erano orientati prevalentemente proprio in ambito figurativo e nella pratica della raffigurazione grafica.
Dall'analisi degli schizzi del 1941, soprattutto se se ne compie un assemblaggio per tematiche (operazione necessaria, dato che l'impaginato, specialmente del volume italiano, possiede una distribuzione non cronologica ed eterogenea dei disegni giovanili), salta immediatamente agli occhi il fatto che Pasolini organizzava le proprie visioni grafiche, appunto, per cicli tematici. Per ciascuna "serie", schizzata su fogli di piccolo formato uniforme, Pasolini adoperava la stessa tecnica: inchiostro o penna o pennello su carta. Cercando di afferrare "l'attimo fuggente", di cogliere la realtà nel suo divenire, Pasolini in realtà affidava alla sensibilità poetica del suo occhio giovanile il compito di realizzare squarci di poesia figurativa. Sensibilità poetica e sensibilità figurativa, gusto delle inquadrature e del bozzetto di ambiente, concorrono a far assumere a queste prime serie di disegni dignità e consistenza a un tempo poetiche e visive. Ecco perché pare giustificato definire questi primi disegni come "diario poetico". L'immagine figurata vela un bozzetto poetico.
Anche i fogli delle serie pasoliniane degli anni 1943-1944 indicano chiaramente come ancora nel giovane talento non si fosse verificata alcuna scelta tra la pratica della poesia e quella del disegno. In qualche caso, addirittura, coesistevano in simbiosi come un tutt'uno [5]. Il giovane Pasolini era, per il momento, ancora sollecita-

---

[5] Si confronti ad esempio, lo schizzo *Meriggi sul prato* che Pasolini "illustra" con una poesia: «D'essere giaciuto nei prati al duro sole, / al farsi scuro il cielo di tempesta, / quando sarà già tardi forse sarò pentito. / Presto, uomini è festa, grande e vera festa / solitudine e amore, sole e tempesta».
Si guardi il caso dell'unico disegno a matita di Pasolini: *Il ritratto della nonna morta*, un profilo di vecchia sul "lettuccio", col fazzoletto stretto sotto il mento. Sul verso di questo disegno accuratissimo è scritto il testo del necrologio («La sera di mercoledì / è morta / Giulia Zacco ved. Colussi / nel suo settantottesimo anno di età. / I suoi figli piangenti / annunciano la fine cristiana di questa vita / sacrificata a loro.»), seguito da un'accorata poesia («O nonnetta, i tuoi capelli d'argento / brilleranno per molti anni, con noi, / nell'ombra della tua vecchia casa. Ma / tu, beata tra i morti del Signore, / non cesserai di riguardarci coi tuoi occhi»).

Donna nel canneto, 1942, a penna

to dal bisogno interiore di un confronto "crepuscolare" con il mondo degli affetti familiari, con gli aspetti del vivere quotidiano, teneri e idillici, propri di quella civiltà contadina "dai piccoli, ma grandi valori", che tanto affascinava la sua esuberante sensibilità.
Non sembra di intravedere, negli schizzi di questi anni — come, invece, sostiene Bonito Oliva — «la necessità di uno stile sgraziato, opposto alla grazia retorica dell'arte ufficiale del fascismo» [6]. Lo stile di questi disegni è, in effetti, forbito fino alla rarefazione, raffinatissimo, "in punta di mano" e, per quanto imiti quello di grandi artisti contemporanei, pare profumato — se l'immagine è consentita — da una goccia di femmineo narcisismo. L'occhio del poeta e del pittore continuavano a coesistere. La scelta tra poesia e pittura non era ancora avvenuta [7]. Così come non era ancora avvenuta la maturazione di uno specifico stile poetico e pittorico.
Da autodidatta di talento, Pasolini in quegli anni si nutriva delle esperienze altrui: le sue continue letture, così come l'incessante

[6] Achille Bonito Oliva, *Pasolini and the italian mannerist tradition*, cit., p. 20.

[7] Zigaina sostiene, invece, l'esatto contrario, e cioè il fatto che, a quell'epoca, *certamente*, la scelta tra poesia e pittura fosse già avvenuta. Per quanto, poi, sia lo stesso Zigaina a testimoniare che, negli anni 1946-1947, lui e Pasolini si trovarono «fianco a fianco, e con la stessa trepidazione, a esporre in mostre di una certa importanza, insieme ad Afro e a De Pisis» (Cfr. Giuseppe Zigaina, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.).

pratica del confronto e della documentazione sui maggiori artisti contemporanei, non potevano che dare un iniziale risultato, quello della pratica della imitazione. In questo senso è doveroso affermare che, dal punto di vista dello stile, nei disegni di Pasolini degli anni 1941-1943 non è riscontrabile alcuna sostanziale originalità. Pasolini ritraeva e schizzava "à la manière de...", come l'allievo che tende a emulare il maestro. Disegnava come De Pisis (si confrontino, ad esempio, gli schizzi *Giovane che scrive, Uomo che legge, Ritratto d'uomo, Ritratto di Susanna Pasolini, Bersagliere, Ritratto di bersagliere, Ragazzo, Ritratto di ragazzo, Figura a letto);* rendeva omaggio a Scipione *(Donna col lampione, Donna al fiume,* la serie *Donna col ranocchio, Donna nel canneto, Uomo nel canneto, Davanti al mio corpo);* si rifaceva a Fabio Mauri *(Giovani bersaglieri);* si manteneva in bilico tra Pirandello e Mazzacurati *(Giovane che si lava, Donna con fiore azzurro);* dipingeva "alla Tomea" *(Paesaggio, Paesaggio del Tagliamento).* In conclusione, Pasolini era completamente immerso nel tentativo di individuare un proprio stile, attraverso un intenso lavoro di apprendistato teso all'appropriazione dei maggiori modelli figurativi del momento [8], al fine di "decollare come pittore", ma anche di prendere progressivamente le distanze da uno stile "provincialmente naturalistico" [9].

Posti eventualmente in relazione con la futura attività cinematografica, gli schizzi di Pasolini di questi primi anni Quaranta, le sue "poesie a colori" (come qualcuno li ha definiti) confermano, se pure ce ne fosse bisogno, che il regista possedeva fin da allora un non comune occhio esercitato alla visione, all'osservazione, all'inquadratura. Niente di più, niente di meno. Relativamente alla prima metà

---

[8] Secondo Bonito Oliva questo predominio della citazione e dell'accettazione di modelli semiotici appartenenti alla storia dell'arte non farebbe che confermare l'atteggiamento tipicamente manierista di Pasolini (Cfr. Achille Bonito Oliva, *Pasolini and the italian mannerist tradition,* cit., pag. 20).

Comunque sia, se da un lato è ben vero che alcuni di questi disegni pubblicati sulla rivista «Il Setaccio» insieme ad alcune poesie, denotano l'importanza che Pasolini attribuiva ai suoi tentativi grafici, dall'altro è altrettanto evidente che quei bozzetti, che — come scrive De Micheli nel saggio citato — rappresentano giovani che giocano al biliardo, nudi maschili e femminili sdraiati in un canneto o sulla sponda di un canale o del Tagliamento, ragazzi col pallone, suonatori di chitarra o fisarmonica, volti di adolescenti e qualche soggetto della campagna di Casarsa, sono qualitativamente gracili. Pur non privi di una loro acerba freschezza (queste, in sintesi, le conclusioni del critico), questi disegni hanno pur sempre un'aura appunto riconducibile a certi brevi bozzetti poetici in dialetto friulano, scritti in quegli stessi anni.

[9] «Ci deve essere qualche ragione», scrive Pasolini nella *Nota postuma* pubblicata nel volume *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Paintings,* cit., pp. 13-14, «per cui l'idea di frequentare una scuola d'arte o un'accademia non mi è mai passata per la mente. La vera e propria idea di fare qualcosa del tutto tradizionale mi disgusta, mi dà letteralmente la nausea».

degli anni Quaranta, in fondo, più che a questa iniziale pratica disegnativa, la *Stimmung* storico-artistica del cinema di Pasolini, il suo gusto pittorico, affondano le radici nelle lezioni di Roberto Longhi, appassionatamente seguite negli anni universitari. È qui appena il caso di ricordare che la sceneggiatura di *Mamma Roma* è dedicata proprio a Longhi, a cui Pasolini si dichiara esplicitamente debitore della sua folgorazione figurativa.
Nella *Nota postuma* pubblicata nel volume statunitense dei suoi disegni, Pasolini parla di Longhi come Ejzenštejn di Mejerchold, in termini, cioè, di incondizionata venerazione. Lo definisce il suo *Nous* (Essenza divinizzata del pensiero) e ricorda che, in quegli anni di università, la sua adulazione per Longhi era tale da non poterlo neanche "supplicare". Solo nel 1975 Pasolini avrà l'opportunità di liberarsi di questa venerazione per il maestro, schizzando una ventina di caricature: le uniche fatte ad amici e intellettuali. In esse, l'omaggio di Pasolini non è né icastico né iconico, è più semplicemente e affettuosamente ironico.

Gli autoritratti

La ventilata carriera di Pasolini/pittore diminuisce progressivamente, fino a interrompersi, negli anni più disperati della guerra, come se la tragedia non lasciasse più spazio al bozzetto campestre o familiare; e si conclude definitivamente con i due *Autoritratti* degli anni 1946/1947: i primi di una lunga serie che Pasolini completerà (ma come totale sfogo diaristico, al di là di qualunque velleità artistica) nell'arco degli ultimi dieci anni di vita. In realtà, se i due autoritratti "col fiore in bocca" a tempera su faesite *(Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946; *Autoritratto*, 1947) sono opere di elevata dignità artistica, nelle quali Pasolini intensifica al massimo il suo sforzo pittorico, costituiscono anche e soprattutto una testimonianza narcisistica e autolesionistica dell'inconscio proposito del pittore di dare l'addio alle proprie aspirazioni figurative.
Non è questa la sede per addentrarci in analisi stilistiche [10] né in di-

[10] «Guardando questi quadri», scrive De Micheli nel citato volume *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, «si capisce come Pasolini abbia cercato di dare all'esecuzione una consistenza, una solidità, un impianto precedentemente sconosciuti. I suoi modi si sono fatti più sicuri, meno esitanti, la visione più sintetica. C'è però una differenza abbastanza rilevante tra il primo e il secondo di questi *Autoritratti:* il primo è enunciato con una definizione di più esplicita forma realistica, mentre il secondo s'affida con più abbandono e ampiezza alla liricità del colore, pur senza prescindere dalla verità del dato somatico che vi sta alla base. Direi che è soprattutto questo secondo quadro che in qualche maniera può indicare ciò che in futuro accadrà della sua vocazione figurativa: una vocazione che peraltro proprio in questi anni si stava restringendo per l'ingigantirsi della vocazione letteraria».

straenti forzature di letture interpretative [11]. Il compito spetta di diritto agli storici dell'arte. Qui si tratta più semplicemente di rilevare che i due *Autoritratti* pasoliniani sono una sorta di testamento impietoso, malinconico e ossessivo, tra l'ascetico e il macabro, di un particolare stato emozionale. Lo stesso che, un anno prima, aveva generato questa spassionata confessione, in una lettera scritta a un caro amico bolognese: «(...) Vorrei sputare sul monte Rest, lontanissimo, in fondo al Friuli, sul mare Adriatico invisibile dietro le Basse; e anche sulle facce di questi Casarsesi, di questi italiani, di questi cristiani. Tutto puzza di fucilate e di piedi. Che cosa mi lega a questa terra? Non avere paura, Luciano, che sono abbastanza puzzolente anch'io per essere capace di non sentirmi legato a tutta questa merda. Domani (fra sessanta anni; ci tengo) avremo una buca; non sarebbe una novità se non avessi visto con QUESTI occhi calarci dentro una morta, di cui sapevo che era stata viva; e allora in quel corpo che calava giù, ho misurato tutta questa umanità merdosa; viene qualcuno (la morte) a turarti il naso, e tu non senti più niente. Nel mio paese nasce primavera» [12].

---

[11] «Nel dipinto del 1947» sottolinea Bonito Oliva nel citato saggio *Pasolini and the italian mannerist tradition* «Pasolini colloca nello sfondo un secondo autoritratto — la rappresentazione dentro la rappresentazione, pittura dentro la pittura —, una soluzione che mette in evidenza il fatto che Pasolini non considerò mai la propria pittura un intrattenimento naturalistico o un passatempo secondario al suo lavoro in altri campi. Non dobbiamo essere ingannati dalle grezze trame degli autoritratti, o dalle pennellate pastello che contrastano con la pittura dello sfondo, dipinta con tutt'altra tecnica, o dal fiore grazioso nella bocca. Qui si incontra quella specifica fusione stilistica, o contaminazione, presente in tutte le altre opere di Pasolini: scritti, film, poesie, lavori teatrali. In un gioco geometrico, verdi strisce dividono la prospettiva e creano una separazione intenzionale. Queste strisce sono la stessa sfumatura di verde al pari della faccia di Pasolini, e richiamano il verde del maestro Manierista Pontormo, fortemente stimato da Pasolini. Una spalla è rossa e l'altra è blu; di sicuro ciò non è un'esposizione naturalistica della verità, ma piuttosto è la realizzazione di uno stato d'animo interiore. La disposizione della posa è una costante nell'intera opera di Pasolini, in special modo nei film, ed egli anche si concentrava su questo aspetto nei suoi dipinti per rallentare e dilatare la posizione dell'animo. Questo è di nuovo un elemento Manierista. Non era casuale che la pittura di ritratto fosse diffusa nel XVI secolo. Il volto veniva assunto per essere lo specchio dell'anima e delle emozioni interiori. Pasolini ha ripreso questa mentalità, ma ha sostituito l'estrema eleganza formale del Manierismo con un rude e materiale modo di rappresentazione. Ma il punto di vista rimane lo stesso, collegando le opere con l'idea che l'arte è sempre stata ad un tempo un metalinguaggio e un risultato della storia. L'altro autoritratto, con uno scialle, dipinto l'anno prima, nel 1946, esprime perfino in modo maggiore l'atmosfera di una magica invocazione del passato, così tipica di ogni cultura decadente. Questo intenso ritratto è illuminato dalla vivida gamma cromatica e il fiore si piega in modo poco naturale in una graziosa linea. Lo sfondo è bi-dimensionale, distinto, tale da evidenziare ancor più la figura dipinta dell'artista».

[12] Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Lettere agli amici (1941-1945)*, a cura di Luciano Serra, Milano, Guanda, 1976, pp. 39-40. Citato in Mario De Micheli, *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

Pur avendo incominciato a partecipare alla vita politica, Pasolini stava vivendo, in questi anni dell'immediato dopoguerra, l'esperienza sessuale di una narcisistica, quanto tragica, percezione della propria differenza dagli altri. La sua condizione di "diverso", la pratica omosessuale, creeranno di lì a poco lo "scandalo di Casarsa", con la traumatica espulsione dal Partito comunista, l'allontanamento dall'insegnamento, la rottura con il padre, la fuga con la madre a Roma, non senza provocare un iniziale raptus suicida. «Un altro al mio posto si ammazzerebbe; disgraziatamente devo vivere per mia madre», scriveva Pasolini a Ferdinando Mautino della federazione comunista di Udine.
La guerra, l'uccisione del fratello da parte dei partigiani, il suo dichiarato odio per i borghesi, la sua condizione di "diverso", la progressiva presa di distanza nei confronti di quel mondo rurale e schietto di Casarsa, che tanto aveva amato, fanno sì che in questi *Autoritratti* si respiri la più profonda delle disillusioni e che Pasolini si rispecchi in un ieratico, quanto sprezzante, atteggiamento di distacco dalla realtà: crea di sé un'impassibile, impenetrabile maschera espressionista, al cui volto accentua i lividi tratti fisiognomici della morte. Il richiamo è sì a Van Gogh, ma anche a Ensor. Di qui il senso di emarginazione, di esclusione, di inquietante mutismo che trasuda da questi *Autoritratti* (in particolare, in quello del 1947): ma da quel silenzio, tut-

***Giovane che scrive*, 1943, olio su cellophane; in alto, *Putto*, 1943, a china**

tavia, come in una sorta di contrappasso, si grida di disperazione come nei quadri di Munch. Come non notare, a questo punto, che — nei momenti di massimo isolamento, nei molteplici eventi traumatici della propria esistenza, nelle fasi cruciali delle sue battaglie più difficili contro un mondo che ostinatamente si vantava di non parlargli, di non sentirlo, di non vederlo — Pasolini si è sfogato e annullato nell'ossessivo soliloquio di una serie di autoritratti, assai vicini a quei primi della seconda metà degli anni Quaranta? Come non avvertire, nella serie degli autoritratti degli ultimissimi anni, la sensazione che Pasolini vi innestasse la propria disperazione, la paura del precipizio, la sensazione dell'abisso?

I due *Autoritratti* del 1946/1947 sono legati, in effetti, da un doppio filo rosso in soluzione di continuità (sia pure con un salto di venti-trenta anni) alle febbrili introspezioni degli ultimi *Autoritratti* a pastello colorato. E questi ultimi, oltre a riflettere la struggente percezione pasoliniana della propria totale differenza dagli altri, si dissolvono nell'ultimo disegno di Pasolini: molte bocche chiuse, stilizzate con mano incerta e sottese da una massima, scritta a caratteri microscopici, "*Il mondo non mi vuole/più e non lo sa*".

Dopo la fuga da Casarsa per Roma, Pasolini — distruggendo ogni affetto e spegnendo per sempre l'epos friulano — non disegnerà più crepuscolari squarci di vita quotidiana, propri di un mondo e di una civiltà inesorabilmente cancellati dal proprio sguardo figurativo. Soltanto venti anni più tardi, dopo essersi "selvaggiamente" (l'avverbio è dello stesso Pasolini) dedicato al proprio lavoro poetico-letterario, dopo avere affrontato l'intenso banco di prova della pratica di sceneggiatore [13], nel momento in cui affronta la pratica della regia con *Accattone* ricupera e introduce nel suo film quella autenticità, propria di un poetico *cinéma-verité*, così trasparente fin nella sua giovanile attività figurativa. Lo schema delle scene, delle inquadrature, dei "tagli visivi" che compongono i film di Pasolini è come riempito di sostanza "veramente viva", di elementi poetici, di poesia: di quegli ingredienti, insomma, che stanno alla base anche dei suoi primi schizzi.

Identica è, in sostanza, la visione del mondo: nel suo fondo, di tipo epico-religioso [14]. Il mondo contadino dei disegni cede il passo a

---

[13] Ricordiamo che Pasolini ha svolto la sua attività di sceneggiatore, prima in collaborazione con Bassani, per *La donna del fiume* (1954) di Soldati e per *Il prigioniero della montagna* (1955) di Trenker; poi come consulente per *Le notti di Cabiria* (1956) di Fellini e come collaboratore di Bolognini per *Marisa la civetta* (1957), *Giovani mariti* (1958), *Il bell'Antonio* (1960) dello stesso Bolognini; infine, per *Morte di un amico* (1959-1960) di Franco Rossi e per *La notte brava* (1959) di Bolognini, anche come soggettista.

[14] Cfr. *Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con Pier Paolo Pasolini, «Bianco e Nero», n. 6, giugno 1964, pp. 12-40.

quello — per Pasolini altrettanto "ieratico" — del sottoproletariato urbano. La *Stimmung* dei disegni e delle inquadrature è la stessa. Gli elementi epico-religiosi (già alla base dell'attività grafica), nella raffigurazione di personaggi al di fuori di una coscienza storica come di una coscienza borghese (quale traspare in tutti i film di Pasolini), giocano un ruolo determinante. Il tratto essenziale del disegno, quell'intima caratteristica epica di guardare propria dei bozzetti giovanili, si tradurranno in stile nei film di Pasolini: nel suo modo di girare, di vedere il mondo dei poveri, di "sentire" il sottoproletariato nel corso dei secoli; nella fissità iconica delle sue inquadrature; nella frontalità delle immagini e dei piani; nell'austerità solenne delle sue panoramiche.

Disegna con la macchina da presa

Pasolini riprende a disegnare con la mediazione dell'occhio della macchina da presa, in specifiche visioni luministiche di grande forbitezza ed eleganza; l'inquadratura origina il quadro, l'affresco, il bozzetto, il disegno o crea, come nell'immagine di Argan, «un'evocazione magica nella sfera di cristallo di un indovino» [15].
«Il cinema», scrive Argan, «ha affascinato Pasolini per la sua straordinaria capacità di produrre fiumi di immagini estremamente nitide e particolareggiate pur nel tempo minimo della percezione. (...) Gli piaceva cesellare l'immagine per introdurre nella visione un *ralenti* immaginario pure nel brevissimo tempo reale della percezione: e per questo aveva bisogno dell'esperienza figurativa che i suoi disegni, pure nella loro qualità non eccelsa, documentano. (...) Certamente i disegni di Pasolini rimangono un momento artigianale, ma non più rispetto a un opposto lavoro intellettuale, bensì rispetto a un immane lavoro industriale di progettazione, elaborazione e produzione di immagini. (...) La relativa convenzionalità dei disegni si spiega col doveroso rispetto a un'arte altrui, con le sue regole che il dilettante, per quanto geniale, non si sente autorizzato a cambiare. Più che attraverso un paragone relativamente facile con la narrativa, i suoi disegni si spiegano in rapporto alle contraddizioni interne della regia. Sapeva che il cinema è una forma di consumismo tanto più demoniaca in quanto riempie lo spazio del mondo d'immagini piene di attrattiva, ma senza durata. Di ciò consapevole, ha voluto immagini splendenti ma cave, come le donne delle tentazioni di Sant'Antonio, che sono soltanto parvenze, abiti regali sul vuoto totale del corpo e dell'anima. Ha quindi sentito il bisogno di dar loro un senso emblematico, che contrastava moralisticamente con lo

---

[15] Giulio Carlo Argan, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

splendore illusorio. Lo straordinario viaggio di Pasolini *au bout* dell'immaginario cinematografico era moralmente lecito solo ancorandosi segretamente alla radice sana dell'arte ed ecco la ragione di una nostalgia dell'artigianato: la grafica e la pittura erano un po' come un vaso di gerani sul davanzale di un grattacielo, avevano un senso di talismano (...)» [16].
Un aspetto importante — ed al quale non si è dato alcun peso, tanto meno nella prospettiva della creatività cinematografica di Pasolini — una caratteristica propria specialmente della pratica pittorica pasoliniana degli anni 1946-1947, ma assolutamente specifica dei "cicli grafico-pittorici" degli ultimi dieci anni, è quello della tecnica compositiva: non più a china o a penna o a matita, secondo le regole della tradizione, ma (è proprio il caso di dire) a pasticci di invenzioni materiche e di strani interventi manuali.
Intanto, quando dipingeva, Pasolini lo faceva su grezza tela da sacco, esibendosi (anche quando realizzerà alla maniera di Chagall i ritratti di Laura Betti o alla maniera di Manzù i numerosi profili della Callas) in vere e proprie *performances*. Pur non creando alcunché di informale, spesso Pasolini era solito disegnare e dipingere in contemporanea, versando la vernice liquida di un barattolo direttamente sulla carta a realizzare i contorni e i pieni del soggetto raffigurato. Altre volte intingeva la punta del dito nel colore e lo premeva direttamente sulla carta: un'evidente citazione di questo modo di procedere si vede in una sequenza del film *Teorema*. Altre, ancora, sprèmeva direttamente il colore sulla tela grezza piena di buchi, dopo averla prima ricoperta con colla di poco valore e poi di gesso, stesovi sbrigativamente.
Pasolini stesso giustifica questo suo modo di comporre, scrivendo: «Riesco a creare le forme che voglio, con i contorni che voglio soltanto se il materiale è difficile, impossibile e, soprattutto, in qualche modo, "prezioso"» [17]. Nel suo modo di dipingere la religione delle cose e dei personaggi, nella sua maniera di fare pittura "dialettale" trasformandola in "linguaggio per la poesia" (le definizioni sono di Pasolini), specialmente nelle sue ultime fatiche figurative, Pasolini ha sempre ed esclusivamente avuto bisogno di un materiale "espressionistico".
Ce ne dà una conferma anche Zigaina, quando scrive: «Pasolini ha sempre dipinto da poeta. Esemplare è, in questo senso, la sua tecnica espressiva. Ad esempio: raramente l'ho visto adoperare i colori tradizionali a olio o le tempere. Fin da quando l'ho conosciuto, nell'immediato dopoguerra, ha sempre sperimentato le più strane

---

[16] Giulio Carlo Argan, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

[17] Pier Paolo Pasolini, *Nota postuma*, in *Pier Paolo Pasolini: Drawings and Paintings*, cit., p. 13.

tecniche pittoriche, adoperando e mescolando tra loro i più strani materiali. Negli ultimi tempi, durante i suoi soggiorni a Cervignano o a Grado, adoperava come colori i mezzi più impensabili, scelti solo apparentemente in modo casuale. Per i verdi adoperava un certo tipo di erba grassa o i chicchi dell'uva bianca. Per i rosa quelli che in laguna chiamano i "fiuri de tapo". E per ottenere certi rossi usava l'aceto di vino mescolato alla calce. Durante la fase di essiccazione di queste materie miste affioravano le trasparenze più strane» [18].

Le intuizioni mistico-naturalistiche di quei rituali poetici, di quelle metafore espressive proprie del modo di disegnare e di dipingere di Pasolini — una «sorta di gioco manuale, magico, fantasioso», come scrive De Micheli —, sono entrate tutte a far parte di diritto dello specificissimo modo di Pasolini di affrontare il problema dei costumi dei propri film. Costumi tutti di invenzione, che non appartengono a nessuna epoca, le cui fantasie materiche concorrono a creare, a fare — dei personaggi che le indossano — veri e propri miti: ad un tempo archetipi, metafore e significazioni antropologiche.

Pasolini, in tutti i suoi film, in perfetta sintonia con la vulcanica creatività di due tra i maggiori scenografi e costumisti del cine-

[18] Giuseppe Zigaina, *I disegni di P.P. Pasolini*, in «Obliques», Parigi, Editrice Obliques, 1978. Citato da Mario De Micheli nel volume *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

***Autoritratto*, 1947, tempera su faesite; in alto, *Autoritratto con la vecchia sciarpa*, 1946, tempera su faesite**

Giovane che si lava, **1947, tempera su faesite**

ma contemporaneo (Danilo Donati e Piero Tosi), ha preteso eccezionali doti di manifattore e artigiano, nella costruzione e ideazione dei costumi. Tutto doveva essere diverso dalla tradizione: diversi i materiali, diverse le tecniche costruttive. E tanto Donati quanto Tosi hanno risposto con risultati eccezionali alle aspettative del regista. Danilo Donati [19], adoperando materiali poveri se non addirittura "naturali", con una straordinaria abilità di intervento manuale immediato, è riuscito a inglobare e restituire l'attore in una *macchina* visiva estremamente funzionale all'immagine cinematografica pasoliniana. Ha caratterizzato fino all'enfatizzazione il comportamento dei protagonisti/archetipi del mondo interiore del regista.
La perfetta compenetrazione, l'assoluta simbiosi tra Pasolini e Donati per una rivisitazione e deformazione del costume di fantasia in sintesi di estrema povertà, a partire da *La ricotta* e ancor più da *Il Vangelo secondo Matteo*, hanno fatto scuola, determinando poi lo stile non solo di tutti i successivi film di Pasolini, ma anche quello di innumerevoli filmacci di

---

[19] Danilo Donati ha firmato i costumi dei seguenti film di Pasolini: *La ricotta* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo re* (1967), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle mille e una notte* (1974), *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). In altra occasione verrà sistematicamente analizzato il contributo delle scene e dei costumi all'intera filmografia pasoliniana.

altri registi che hanno copiato assai male e a man bassa proprio dal binomio Pasolini-Donati.
Piero Tosi [20], come Donati, ha creato per Pasolini autentici capolavori di costumistica manuale, materica. Per *Medea*, ad esempio, ha dovuto innanzitutto inventare le "materie" dei costumi, delle stoffe, trattandosi di un film ambientato in un mondo perduto e senza tempo. Allo stesso modo di come Pasolini si inventava le materie per i colori della sua pittura, creandoli dai più strani procedimenti manuali, Tosi ha realizzato i costumi di *Medea* con l'uso di materie poverissime, come il cencio della nonna, o i riscaldi, o la garza più o meno pesante, lavorata alla maniera degli indiani. Queste stoffe povere, secondo quanto ci ha raccontato lo stesso Tosi, venivano infilzate a piegoline e poi cucite a intervalli irregolari. Si creavano così delle strisce, degli stretti budelli di stoffa, che venivano immersi in una soluzione di amido e fissatori. Il tutto, in seguito, veniva tinto e messo in forni a essiccare. Quindi, da questi materiali fissati e colorati con le tinte delle "terre" si toglievano le cuciture, ottenendo così un risultato di coloritura non uniforme. Su questi materiali "diversi" si agiva poi manualmente, cucendovi sopra pezzi di riscaldo di identico o di altro colore, lamine dorate o argentate o bronzee, in modo da ottenere un tessuto strano, magico, misterioso, non rapportabile a niente di conosciuto.
In altri casi, su quelle strisce di stoffa infilzata si gettava del colore; oppure le si dipingeva in maniera informe. Una volta sfilzate, da queste stoffe venivano fuori effetti grafici, come quelli prodotti dai bambini quando ritagliano con le forbici la carta ammazzettata.
Sui costumi, infine, secondo una tecnica in uso presso i bizantini, si ricamava — in totale invenzione — non con il filo, ma con strisce metalliche. Anche le pietre cucite sui costumi erano grezze, non lavorate, a pezzi: soprattutto pezzi di lapislazzuli.
Tutto insomma era creato di sana pianta. Le corazze, ad esempio, erano fatte tutte con il cuoio tagliato e intrecciato al rame. Altre stoffe erano disegnate con le forme di ferri roventi, in modo da trarne effetti xilografici. Venivano decorati e arricchiti ulterior-

***Autoritratto*, 1954, a pennarello**

[20] Piero Tosi è autore dei costumi di *La terra vista dalla luna* (1966) e *Medea* (1969).

mente anche quei mantelli dei pastori turchi, fatti arrivare in gran quantità, che già possedevano disegni tanto belli, alla Campigli. Persino i costumi dei cavalli erano realizzati manualmente. E i guerrieri, adorni di ori e di celate in una contaminazione stilistica tra il Medioevo e l'Africa, erano vestiti come i cavalli, a formare un corpo unico.

È di questi materiali di artigianato puro, in conclusione, che si veste *Medea:* un film senza tempo ispirato unicamente alle suggestioni e ai suggerimenti del paesaggio nel quale è stato ambientato. «È stata un'esperienza esaltante, irripetibile», così ha commentato Piero Tosi, «nella quale Pasolini ed io ci siamo buttati come due artigiani provetti, capaci di creare tutto ex-novo. (...) L'unico mio cruccio era il fatto che Pier Paolo non voleva assolutamente che curassi il volto dei suoi personaggi. Il trucco per Pasolini non doveva esistere. Sceglieva delle facce e dovevano rimanere com'erano, senza neanche un minimo di modifica» [21].

Oltre ai personaggi presi dalla strada, amici intimi e intellettuali ritratti nei propri film nelle loro caratteristiche fisiognomiche nude e crude senza alcuna alterazione del trucco, Pasolini ha voluto protagoniste di alcuni suoi capolavori anche attrici e personalità del mondo dello spettacolo, notoriamente circondate dalla mitica aureola del divismo, sia pure "all'italiana". Ma né la Magnani, né la Mangano, né la Callas — per fare qualche nome — sono state "graziate" dallo specifico impegno registico di Pasolini, dal cui copione non solo erano escluse fondamentali cognizioni tecniche [22], ma erano addirittura bandite le parole "attore" e "attrice". Gli aneddoti in proposito sono numerosi e non è dunque il caso di insistervi.

Il caso di *Medea*

Nel caso di *Medea,* che in questi *appunti* è assolutamente pertinente, Pasolini si è, in sostanza, "servito" di Maria Callas, fidando nella sua totale disponibilità e usando la sua personalità, il suo volto, i suoi gesti come "materiali"; inseguendo principalmente la forza delle immagini della sua tipologia e dei suoi tratti fisiognomici e trascurando volutamente le sue grandi doti drammaturgiche. «Mi ricordo che, fin dall'inizio del film», ci ha confermato Piero Tosi, «Maria traumatizzata dal fatto di essere già avanti nel tempo e di non possedere nessuna pratica cinematografica, si raccomandava a Pier Paolo perché non le facesse primi piani. Ma con molta gentilezza, perché era disposta a tutto. Sostenendo di essere abituata a fare

---

[21] Da un'intervista inedita a Piero Tosi, a cura di Pier Marco De Santi, Roma, 11 febbraio 1984.

[22] Cfr. *Una visione del mondo epico-religiosa,* colloquio con Pier Paolo Pasolini, cit.

il suo lavoro di teatro a una certa distanza dal pubblico, pregava Pier Paolo di inquadrarla a distanza. Maria aveva il complesso del proprio naso, ma Pier Paolo le diceva che aveva un naso stupendo, come quello dei più bei vasi greci. E così la inquadrava in maniera tale che il naso le venisse ancora più lungo»[23].

Autoritratto, 1965, pastello

Il volto, la presenza magnetica dello sguardo della Callas, il suo strepitoso istinto scenico, la tragicità della sua liturgia gestuale: questi erano i veri poli dell'interesse, dell'attrazione di Pasolini per il grande soprano. Il fatto stesso che la Callas avesse interpretato il personaggio di Medea alla Scala quindici anni prima era, tutto sommato, poco influente. Per i motivi sopraccitati, Pasolini studiò freneticamente il volto della Callas (alterandone proprio i dati somatici, come nel film) in una serie di disegni, di profili, violentemente schizzati e contornati di fondi di caffè, macchie d'olio, aceto, umori di uva, petali di fiori.
L'atteggiamento pasoliniano nei confronti di questa copiosa serie di ritratti, a loro volta in serie di sei-otto per ciascun disegno (alla maniera di certi studi rinascimentali), pare improntato a una totale libertà espressiva, nella quale l'occhio del ritrattista gioca con una fantasiosa manualità. In questo caso, la spontaneità dei disegni è legata all'immissione di elementi rituali che sembrano dolcemente deturparli di una vena a un tempo mitica e funerea, quale è appunto quella che si coglie in tanti profili di vasi greci. Certamente, i profili della Callas fissati da Pasolini sono veri e propri studi di inquadrature — per primi o primissimi piani — della futura protagonista del film *Medea.* I ritratti della Callas sono funzionali al film, sono materiali di approccio al personaggio protagonista. Manca, tuttavia, in questi disegni, quello scarto emotivo che contraddistingue, ad esempio, la forzatura caricaturale dei disegni preparatori di Fellini rispetto alla realizzazione filmica del personaggio-tipo[24].
È appena il caso di ricordare che, negli schizzi di Fellini, i personaggi respirano sempre dal mondo dei fumetti, sono clowns, marionet-

[23] Da un'intervista inedita a Piero Tosi, cit.
[24] Cfr. Pier Marco De Santi, *I disegni di Fellini*, Bari, Laterza, 1982,

te in caricatura; mentre nei film, passati al vaglio della lunga mediazione del set, diventano tipi perfettamente caratterizzati nei loro umori comici, grotteschi, tragici. Nelle silhouettes pasoliniane della Callas, il personaggio — pur nella diversa sostanza grafica rispetto alla carnalità dell'immagine cinematografica — possiede già quella identica presenza, quell'incombente peso ieratico che assumerà nel film. Al punto che (se volessimo tentare un sia pure forzato paragone), saremmo più portati a ritenere che il procedimento di avvicinamento, mediante disegno, alla protagonista di *Medea* è per molti versi identico a quello che conduce Ejzenštejn all'individuazione, attraverso la pratica del disegno di preparazione, del personaggio protagonista di *Ivan il Terribile*. In Pasolini, l'occhio del disegnatore coincide con l'occhio del regista e, in un certo senso, sembra ignorare eventuali sollecitazioni intermedie, come quelle della fase del set.

Ancora diverse sono le considerazioni che si possono fare a proposito delle strisce colorate del fumetto pasoliniano per la preparazione dell'episodio "La terra vista dalla luna", inserito nel film *Le Streghe:* l'unico tentativo del regista di scrivere graficamente le inquadrature, le situazioni, le battute di un brano cinematografico; l'unico esempio, in Pasolini, di una intera sceneggiatura pensata in termini figurativi. In questo caso l'approccio è assolutamente — in modo inequivocabile — caricaturale, come si addice a un fumetto. E in effetti il grottesco episodio filmico è realizzato alla maniera di un fumetto. Per quanto apparentemente così distanti, dunque, il diaframma tra le esasperazioni grottesche delle immagini disegnate e la inevitabile plasticità delle grottesche inquadrature filmiche non è poi così spesso come si potrebbe desumere da una prima, approssimativa comparazione. Ancora una volta c'è perfetta coincidenza tra l'occhio del fumettista e quello dell'autore cinematografico.

Già nel fumetto, conferma De Micheli, «Pasolini vede i suoi personaggi, li segue nei gesti, nei dialoghi, nelle scene. Il suo segno è rapido, vivace e rappresentativo. Patetica e grottesca vi emerge la maschera di Totò. (...) Questo gruppo di fogli illumina come meglio non sarebbe possibile il suo meccanismo creativo, che sa tradurre in una successione mobilissima di immagini l'essenza poetica di un racconto, la sostanza di una parabola letteraria dove i nodi dell'esistenza hanno un riscontro così tragico e dolce» [25].

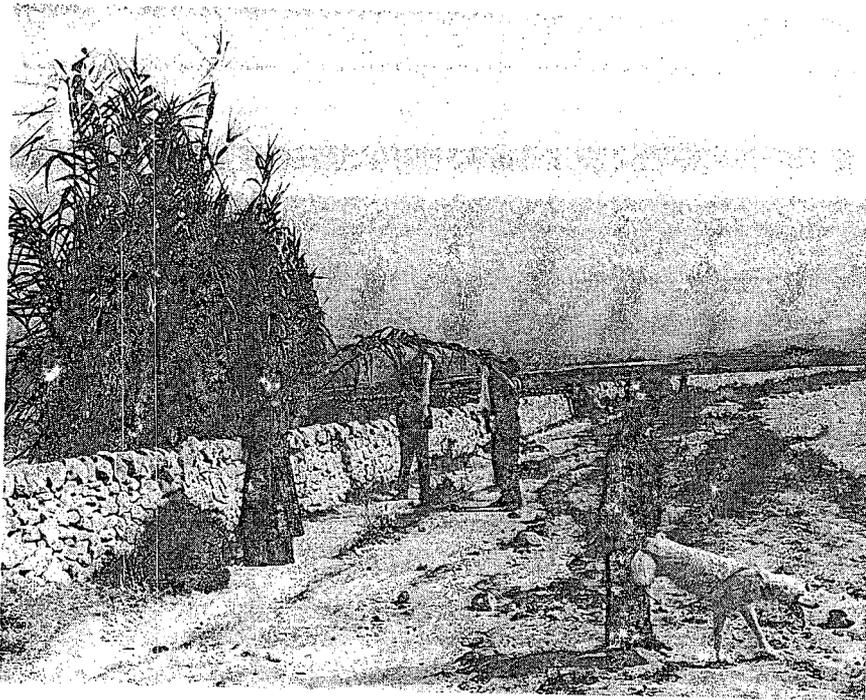
La stessa dolce tragicità dell'"Autoritratto cinematografico" di Pasolini che, nei panni di Giotto, nelle ultime inquadrature del suo *Decameron,* di fronte all'affresco di una sua Apocalisse, commenta scuotendo il capo: «Perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?».

---

[25] Mario De Micheli, in *Pier Paolo Pasolini: I disegni 1941-1975*, cit.

"Il chiodo", l'episodio di *Kaos* che non abbiamo girato

Paolo e Vittorio Taviani

Il primo episodio di *Kaos* aveva un seguito. Con gli emigranti che lasciavano la Sicilia, la camera si trasferiva in America. Protagonista non più la Madre di "L'altro figlio", ma il bambino strappato dalle braccia di un'altra madre, quel Bastianneddu costretto improvvisamente dal padre a seguirlo al di là dell'oceano. Titolo: "Il chiodo".
Un legame indiretto ma preciso tra i due episodi, così come il personaggio di Saro unisce in qualche modo "Mal di luna" all'"Epilogo". In una prima stesura avevamo creato fra tutti i racconti questo tipo di legami. Poi, andando avanti col lavoro, ci siamo resi conto che, se unità doveva esserci, questa stava soprattutto nel senso delle nostre scelte e nell'andamento del nostro raccontare.
Nel caso di "Il chiodo" il legame era invece rimasto: nasceva forse dal desiderio tutto visivo di accendere ancora di più il palcoscenico siciliano, contrapponendogli per qualche momento un paesaggio opposto, cosmopolita come quello americano.
Abbiamo sceneggiato il racconto. Non l'abbiamo girato. Le ragioni sono di natura diversa da quelle qui sopra accennate, e sono due. Prima di tutto noi pensavamo, noi pensiamo anzi, che le novelle di Pirandello sono un pozzo da cui attingere altra acqua, e non solo con le nostre mani, ma con le mani di altri colleghi, dei colleghi più giovani in particolare. Abbiamo proposto alla Rai Tv di continuare questa antologia, lasciando a noi, a un certo punto, solo il ruolo che in genere ha un direttore di collana. Al gruppo delle novelle contadine può seguire quello delle novelle cittadine-romane; e poi quello delle novelle americane. Ecco, "Il chiodo" può far parte di questo terzo capitolo.
L'altra ragione riguarda i costi di produzione. Per un solo episodio, per di più breve, avremmo dovuto ricostruire un quartiere americano d'epoca. Costi troppo alti, sproporzionati. Produttivamente un'operazione sbagliata; e noi concordiamo con Wenders, quando sostiene che il cinema europeo deve confrontarsi con quello americano sul piano della qualità e non della quantità.
Abbiamo rinunciato a "Il chiodo". È stata una rinuncia dolorosa, ma

"L'altro figlio" primo episodio di *aos* di P. e V. Taviani

non frustrante, perché rimanda ad altri progetti futuri. D'altra parte fare cinema — come in genere fare una qualsiasi attività creativa — significa scontrarsi sempre con limiti pratici, oggettivi: bisogna servirsene per accendere ancora di più la fantasia.
Prima di passare alla sceneggiatura di "Il chiodo", ricordiamo che Bastianeddu è il bambino che in "L'altro figlio" accompagna il padre che sta partendo. Ha sei, sette anni, tiene un fuscello in bocca e vive in simbiosi con il suo cane: lo tiene in braccio, gli fa fare la "carriola". Contro il padre che improvvisamente lo aggrega al gruppo degli emigranti, la madre grida, scalcia; e quando il carro dei partenti è ormai lontano, è ancora la madre che scuote disperatamente le canne, in cima alle quali sono stati attaccati dei fazzoletti bianchi, per dare l'ultimo addio.

Dall'ultima sequenza di "L'altro figlio":

...La Madre, seduta a terra, inizia con durezza a dettare al giovane dottore f.c.

> MARAGRAZIA: Cari figli miei, è vostra madre che da questa terra di pianto scrive a voi, nella vostra bella terra d'oro...

La musica a poco a poco copre la voce della Madre, che continua a dettare la sua lettera.

Dettaglio: sulle cime delle canne i fazzoletti bianchi sventolano disperatamente.

M.F.: Bastianeddu, sollevato in alto dalle braccia del padre, sul carro che si allontana in un nuvolo di polvere, cerca di vedere l'ultimo saluto della madre.
Il suo viso lentamente dissolve...

...nel volto stellato della Statua della Libertà, contro il cielo azzurro del porto di New York.

Uno dei più antichi grattacieli di New York.

Il ponte di Brooklyn...

Altri grattacieli.

Cartello col titolo: "Il chiodo"

Scena 1 - Uffici emigrazione (Interno giorno)

M.F. Bastianeddu, nudo, in un interno portuale, assordante e pieno di vapore, di voci straniere.
Gli occhi del bambino sono fissi, attoniti.
Le sue làbbra stringono un fuscello di paglia.

Il braccio di un poliziotto americano entra in campo, gli toglie il fuscello di bocca. Gli dà una saponetta. Esce.

Uno scroscio di doccia fa sobbalzare il bambino.
Il suo volto scompare sotto il getto d'acqua e i fumi del vapore. Lentamente dissolve...

Scena 2 - Strada Brooklyn (Esterno giorno)

...nel volto di Bastianeddu: pulito, pettinato. Cambiato.
È ormai un ragazzo di dodici-tredici anni. Sei anni sono passati. Indossa una camicia e una giacca tipicamente americani.
Il suo volto è sempre impassibile. Le labbra stringono il solito fuscello di paglia.
Il ragazzo, fermo in mezzo alla strada, segue con lo sguardo, attentamente, qualcosa in alto.
Fa dei cenni con le braccia verso...

...la grossa insegna colorata, che due operai finiscono di sistemare sulla facciata di una casa americana, nel cuore di Brooklyn.
È l'insegna di una trattoria italo-americana: "Da Turiddu e Bastianeddu".

Accanto a Bastianeddu è infatti il padre. I sei anni trascorsi sembrano molti di più, a giudicare dal suo volto segnato e dai suoi capelli che si ingrigiscono. Anche lui controlla la messa in opera dell'insegna...

...Che ora è definitivamente sistemata sulla facciata, sopra la porta a vetri della trattoria, ancora chiusa.

Scena 3 - Trattoria (Interno giorno)

Totale.
Lo stanzone del ristorante, arredato con gusto americaneggiante, è immerso nella confusione degli ultimi preparativi per l'imminente inaugurazione.
Gli imbianchini portano via i loro barattoli, le scale. Uno di loro finisce di attaccare una sgargiante, coloratissima reclame di una bevanda americana.

Tre musicisti, di cui uno negro, con i loro strumenti cercano di sistemarsi nel loro angolo.

Due garzoni arrivano con due piramidi di sedie sulle braccia: in gran velocità tutti le afferrano e le sistemano intorno ai tavoli, agli ordini di Turiddu.

È una questione di secondi.
Gli imbianchini, i garzoni lasciano il campo: il ristorante-pizzeria è pronto.
Come per incanto la baraonda ha partorito un ordine geometrico.
Fermi ai loro posti di lavoro, il padre, il figlio, i camerieri guardano il risultato raggiunto, tra l'affanno e un grande stupore. Per qualche istante rimangono immobili senza parole.

M.F. Placida, una donna negra entra portando un pacco.
Sono divise. La donna si guarda intorno interrogativa, come a dire: che ne devo fare?

Di nuovo il Totale.
Di nuovo tutti si scatenano. Accorrono al centro. Prendono il pacco della negra. Di nuovo la confusione per la scelta delle divise. Ognuno prende la sua. La indossa.

M.F. Turiddu, il padre, sistema la farfalla nera al collo di Bastianeddu.

Totale. Tutti si sono vestiti e tornano al loro posto di manovra. Di nuovo silenzio e immobilità, di fronte alla teoria dei tavoli apparecchiati e vuoti, in attesa.
Il padre guarda...

...l'orologio al muro.

Il padre rompe l'innaturale silenzio.

PADRE: Apri.

Uno dei camerieri attraversa lo stanzone. Raggiunge la porta che dà sulla strada.
La apre. La spalanca.

Da fuori giungono la luce e i rumori della città.
Il locale è aperto.
Tutti guardano come affascinati il buco bianco della porta, in attesa del primo cliente.

Dettaglio. Il piede di uno dei suonatori batte una, due volte, contro il ripiano di legno, che rimbomba.

I tre musicisti iniziano a suonare. Musica americana.

Dettaglio: la mano del padre afferra quella del figlio.

Il padre conduce il figlio di fronte alla parete centrale. Sulla parete un ritratto. I due si fermano. Lo guardano.

Il ritratto della madre rimasta in Sicilia. Il ritratto è listato a lutto.

M.F. Padre e figlio si portano le dita sulle labbra e le allungano verso il ritratto. Lo toccano, come per baciarlo.

Scena 4 - Strada trattoria (Esterno giorno)

La strada su cui si affaccia la trattoria.
Dall'interno giunge l'allegro ritmo dell'orchestrina.

Scena 5 - Trattoria (Interno giorno)

Dall'interno: la porta della trattoria. Spalancata.
Sulla porta appare una persona. Forse uno svedese, a giudicare dai capelli biondissimi. Si ferma sulla soglia. Guarda all'interno, incerto se entrare o no.
L'orchestrina raddoppia il ritmo.

DISSOLVENZA INCROCIATA

Scena 6 - Trattoria (Interno giorno)

Totale. La trattoria è nel pieno del lavoro. Buona parte dei tavoli sono occupati. L'orchestrina impazza. Gli avventori sono delle più diverse provenienze.

M.F. Come fosse un giocoliere, Bastianeddu si muove tra i tavoli, con il suo volto impassibile e con i piatti ondeggianti sulle mani, al ritmo della musica.

L'orchestrina sembra assecondare i suoi movimenti.
E infatti, quando Bastianeddu passa di fronte alla pedana, i tre musici fanno impennare il ritmo. Come per un accordo segreto, Bastianeddu, sempre impassibile in viso, salta sulla pedana: e come un giocoliere-ballerino si

scatena in alcuni passi di danza, all'americana, con i piatti in mano, alti sulle braccia.

Un gruppo di avventori stranieri applaude divertito.

DISSOLVENZA INCROCIATA

Scena 7 - Ristorante (Interno pomeriggio)

Totale. Il ristorante nell'ora di "pausa".
La porta è chiusa. Penombra. Grande confusione di tavoli ancora apparecchiati, tovaglie sporche, sedie fuori posto.

Al centro, abbandonato su una sedia, il padre.
All'altro lato del tavolo, Bastianeddu. Tutti e due esausti.
Sul fondo e ai lati, altri camerieri, anche loro stravaccati sulle sedie.
Dopo un considerevole silenzio, il padre dice

PADRE: È andata così e così, però è andata.

Stanchi mugolii di approvazione.
Ancora silenzio.

Chi ce l'avesse detto, ragazzi!...

Altro mugolio.

Dalla porta sul fondo si affaccia una donna, anche lei stanchissima: si siede accanto alla porta.

DONNA: Ora si può mangiare anche noi... Chi vuol mangiare?

Alcuni alzano la mano.

Bastianeddu fa cenno di no.

PADRE: Perché no?

BASTIANEDDU: Lo sai: ho il vizio di spelluzzicare durante il lavoro.

PADRE: È un viziaccio per un cameriere.

Il padre guarda Bastianeddu.

...Però sei stato bravo.

Si volta in giro.

È vero che è stato bravo, il picciotto?

Torna a guardare il figlio con tenerezza. Gli tocca le guance.

...sei tutto rosso, vai a prendere un po' d'aria. Tanto qui si riapre alle sette.

Bastianeddu si tocca le guance accaldate.

Vai all'aria aperta. Godi!

Scena 8 - Strada Brooklyn (Esterno pomeriggio)

C.L. dall'alto: la strada del ristorante. È il primo pomeriggio e i passanti sono pochi.
Bastianeddu si allontana a passi lenti.

Scena 9 - Sterrato periferico (Esterno pomeriggio)

C.L. dall'alto: il retro di un quartiere popolare, ai margini della città. Da una parte vecchie case semiabbandonate; dall'altra un grande sterrato ineguale.

Il viso di Bastianeddu è impenetrabile. Tra le labbra un fuscello di paglia.

Il ragazzo fa un giro senza senso. Si sdraia su un muretto.

Inquadrandolo dal basso, la camera carrella e panoramica sugli edifici fatiscenti, sulle finestre murate, sulle cigolanti scalette di ferro: il retro forse di una fabbrica abbandonata.
La macchina torna a inquadrare lo sterrato e, a qualche metro, un cane, un cagnaccio bianco, con gli occhi languidi di un cucciolo.

Bastianeddu guarda il cane: prima distrattamente, poi con attenzione, attraversato da una idea strana, faticosa.

Il cane lo guarda e scodinzola.

Bastianeddu si alza dal muretto, si avvicina cauto al cane.

Il cane. D'improvviso, con violenza entrano in campo le mani di Bastianeddu: lo prendono per le due zampe posteriori e lo fanno camminare su quelle anteriori, come fosse una carriola.
Il cane ogni tanto si volta indietro, con occhi appannati dallo stupore e dalla paura.

Bastianeddu spinge il cane. Impassibile. Il fuscello tra le labbra.

Carrello circolare intorno alla strana giostra di Bastianeddu e il cane. Interminabile. Finché il cane si ribella al gioco stupido e perverso. Scappa via. Bastianeddu torna a sedersi sul muretto.

Il cane si nasconde impaurito.

Di nuovo Bastianeddu sdraiato. Di nuovo il carrello-panoramica sulle case. Lentamente la camera scende a inquadrare un albero, che protende i rami spogli verso le finestre nere. Da una di queste, forse, è caduto un panno bianco, leggero, che ora sventola in cima a uno dei rami. Tre note, misteriose e acute, arrestano la panoramica e ricordano altri fazzoletti bianchi, che sventolavano in cima alle canne, per dare un ultimo addio.

Dettaglio: il panno che sventola.
Tornano le tre note: ora cupe e violente.

Bastianeddu guarda quel panno. Si alza, come per fuggire a una smania sotterranea. Va a sedersi su un altro muretto.

C.M. Con un orribile frastuono passa un carro carico di tubi lunghi e metallici. Lo trascina un cavallo. Il carro esce di campo.
La macchina panoramica indietro, come attirata da qualcosa in terra: qualcosa di indistinto che luccica, lampeggia sotto il sole pomeridiano.
Le tre note.
Le case, il cielo, la strada per un attimo si dissolvono nella bianca vampa, che proviene da "quella cosa".

P.P. Gli occhi di Bastianeddu sono attratti da quel luccichio.
Il ragazzo si alza e va verso quella cosa.
Si china a guardare.

Dettaglio: la "cosa" è un chiodo: lungo, grosso e nuovo.
Trafitto dal sole, brilla.

Bastianeddu lo prende. Lo chiude nella mano. Si rialza.

La macchina inquadra il pugno che stringe il chiodo e che ora dondola, mentre Bastianeddu torna al muretto e si siede. La mano, penzoloni lungo il corpo, continua a dondolare.
Strane grida infantili, di furore e di lotta, provengono dal fondo. La mano si arresta.
La macchina panoramica: nel grande sterrato, tra le immondizie bruciate da poco, ancora fumanti, due ragazzette, una più grande e una più piccola, si stanno azzuffando. Dal colore dei capelli, dalla pelle sembrano due cinesi. Incendiate dentro un nembo di fuoco del sole pomeridiano, fanno un groviglio di gambe, di stracci.
Non gridano più. Improvvisamente, esauste, si staccano. Si guardano. Con incertezza si allontanano l'una dall'altra.
Panoramica a Bastianeddu seduto. Il ragazzo le guarda.
Il silenzio è assoluto.
Ma breve: le grida riprendono, acutissime, inumane: sembrano gli squittii di topi presi nelle tagliole.
Panoramica veloce a ritrovare le due ragazzette, che stanno correndo vertiginosamente l'una contro l'altra. Si scontrano: questa volta vicino al muretto di Bastianeddu. Si azzuffano ferocemente.

La più grande tiene acciuffata l'altra per i capelli neri. La più piccola ha una mano artigliata sulla faccia della grande e le tira di sotto, orribilmente, un occhio, scoprendone tutto il bianco, fin quasi a farlo schizzare fuori.

P.P. Gli occhi di Bastianeddu sono fissi sulle due.

Totale. La lotta continua in silenzio. Le due cinesine si fermano, ancora una volta, ansanti. E ancora una volta, emettendo gli squittii di prima, si abbrancano.
Acute, insopportabili le tre note.
Bastianeddu fermo.
Poi, improvvisamente, con un guizzo si getta fra le due.

Dettaglio: il braccio di Bastianeddu si alza verso il cielo. Il pugno stringe il chiodo: che affonda giù, una, due volte.

Totale. Il pugno, il chiodo colpiscono nel centro della testa la più piccola,

che stramazza a terra. La più grande si scosta con un balzo: con stupito terrore guarda lui, guarda l'amica-nemica riversa. Scappa. Si ferma. Indietreggia. Scappa.
Bastianeddu è rimasto lì, accanto alla bambina.

Il volto della ragazzina tutto insanguinato: un visino smunto, affilato.

Il chiodo è rotolato lì accanto.
Accanto alla piccola cinese morta, morta come da sempre.

Totale. Lontana, fra le immondizie bruciate, l'altra ragazzina corre. Si ferma. Si volta indietro. Corre via ancora più veloce. Bastianeddu non dà segni di niente. Tutto intorno è uguale a prima.

Dettaglio: il chiodo luccica, lampeggia di nuovo ai raggi del sole. A tratti l'immagine si sbianca, finché tutto viene inghiottito da un accecante fondu bianco.

Scena 10 - Strada trattoria (Esterno sera)

Dal fondu bianco emerge il volto di Bastianeddu: cammina, preceduto in carrello. Cammina a occhi chiusi. Perché gli occhi sono ancora là: su quello sterrato.

Dal fondo della strada viene Bastianeddu. Qualche passante si volta a guardarlo, perché il ragazzo, avanzando a occhi chiusi, ogni tanto devia, cambia direzione, oscilla. Sembra una creatura ferita a morte o un bambino che gioca.

Gli occhi chiusi di Bastianeddu, che avanza. La sua bocca, senza che egli se ne accorga, mormora parole solo a tratti comprensibili, in un miscuglio di dialetto siciliano e di latino chiesastico.
Mentre il suo volto lentamente dissolve, si alza in colonna un applauso lungo, allegro...

DISSOLVENZA INCROCIATA

Scena 11 - Trattoria (Interno sera)

...i piedi, le gambe di Bastianeddu: scatenate nel ritmo musicale, sulla pedana dell'orchestrina.

Secondando un glissato della musica, le mani di Bastianeddu, con sopra i piatti, entrano in campo, fanno una piroetta ed escono in alto, mentre i piedi battono con maggiore violenza, scandendo il ritmo sul legno della pedana.
Gli applausi F.C. degli avventori raddoppiano.

FONDU

Michelangelo Antonioni. Sopra (il secondo da destra), nel 1942, in Francia, con Marcel Carné sul set di *Les visiteurs du soir;* in alto, nel 1939, a Riccione, per il "Raduno delle stelle"

Michelangelo Antonioni critico cinematografico (1935-1949)

Aldo Tassone

In un arco di tempo che va dal 1935 al 1949, Michelangelo Antonioni, laureato in Economia e Commercio, ha svolto un'intensa attività di critico cinematografico e di pubblicista, prima sulle pagine del «Corriere Padano» (una novantina di articoli), in seguito su riviste specializzate: «Cinema» (una quarantina di articoli, senza contare quelli firmati «Vice»), «Bianco e Nero» (cinque articoli, tra cui un saggio di una trentina di pagine su Carné), «Film d'oggi», «Film rivista», «Lo schermo», «Cosmopolita».
Di questa assai vasta produzione curiosamente non si sa quasi nulla. Finora gli studiosi e gli appassionati di A. si sono dovuti accontentare di pochissimi testi esemplari apparsi in qualche rivista («Positif», nn. 30 e 263) o in antologie: nella monumentale monografia dedicata da C. Di Carlo al regista (Edizioni di «Bianco e Nero», Roma, 1964) venne riproposto il bellissimo saggio su Carné (la bibliografia degli scritti critici antonioniani stilata da Di Carlo è molto sommaria); altri cinque articoli si possono leggere nel libro antologico di O. Caldiron *Il lungo viaggio del cinema italiano*, Padova, Marsilio, 1965 (pp. 154, 343, 392, 403).
Il primo studioso a inoltrarsi nella selva della produzione critica antonioniana è stato Aldo Bernardini: alle pp. 18-19 delle sue "Schede" (Centro San Fedele, Milano, 1964) si trova un elenco quasi completo degli scritti giovanili di A.; mancano, oltre ad alcune voci, i titoli e gli argomenti delle recensioni (una cinquantina) apparse sul «Corriere Padano» tra il 1937 e il 1938 (di esse lo studioso fornisce solo — ma non è poco — le date di pubblicazione). Ci sono voluti quasi vent'anni prima che venisse pubblicato qualcosa di più preciso sull'argomento, fra cui il brillante ma breve excursus di G. Fink al Convegno ferrarese del 1982, in occasione del settantesimo compleanno del regista (si veda *M. Antonioni, Identificazione di un autore*, Parma, Pratiche, 1983).
La ricerca, tendenzialmente esaustiva, che ci siamo proposti si è rivelata assai laboriosa. All'impossibilità pratica di reperire certe testate minori dell'epoca si è aggiunta quella di stabilire l'effettiva paternità dei non pochi articoli firmati "Vice"; a distanza di quasi cinquant'anni non si può pretendere da A. che ricordi con precisione tutto quello che è uscito dalla sua penna. Ma pur nella sua incompletezza questo nostro excursus sugli scritti di A. critico, dagli inizi agli anni di *Cronaca di un amore*, offre ci auguriamo validi motivi di interesse.
Le recensioni di film occupano un posto predominante nella produzione critica antonioniana sul «Corriere Padano». (Come si sa, nel 1939 A. si tra-

sferisce a Roma e diventa uno dei redattori più apprezzati di «Cinema». Per notizie più dettagliate sui suoi anni di apprendistato si veda il mio *I film di Michelangelo Antonioni,* Roma, Gremese, febbraio 1985). Ma già sullo stesso giornale non mancano articoli di varia natura: sul divismo, il documentario, la situazione del cinema nazionale, gli intellettuali e il cinema, cinema e pubblico, eccetera. A partire dal 1939, le recensioni diminuiscono di numero, ma crescono in estensione, diventano piccoli saggi. Oltre a darci minuziosi rendiconti della Mostra di Venezia, su «Cinema» A. moltiplica gli interventi su argomenti specifici, quali il documentario, il sonoro, il colore, il doppiaggio, la sceneggiatura, la scenografia e i costumi. Nemmeno mancano scritti che possiamo considerare soggetti cinematografici: *Per un film sul fiume Po, Terra verde.*

Fra il 1938 e il 1939 si cimenta anche con la narrativa. *Strada a Ferrara, Ritratto, Uomini di notte* non sono semplici esercitazioni letterarie, potrebbero — il terzo soprattutto — figurare nel libro di racconti antonioniani *Quel bowling sul Tevere,* pubblicato da Einaudi nel 1982 (sono in corso un'edizione francese e una americana). *Strada a Ferrara* è una sorta di *rêverie* sull'enigma di un oscuro vicolo della città estense. *Ritratto* è il tentativo di identificazione di una donna affascinante e misteriosa. *Uomini di notte* rievoca un fantastico viaggio nella piana del Po, una domenica d'inverno. L'auto su cui viaggia un gruppo di giovani "vitelloni" di Ferrara, tra i quali il narratore (che funge da coscienza del gruppo, un po' come Moraldo nel celebre film di Fellini) si perde nella bruma.

«La nebbia c'investì di colpo: la vedemmo avanzare di lontano, in fondo a un rettifilo, come un'enorme massa di ovatta (...). Mi parve nell'entrarvi che ne avremmo avuto un senso di tepore; ci toccò invece rabbrividire e rammucchiarci sotto la coperta». Annunciato da una fantomatica processione di ombre (contadini ammantellati sfilano sul bordo della strada «in traballante corteo») un borgo sconosciuto si profila nella nebbia. «Vi sbattemmo quasi contro: c'era una chiesa, e vicino un casermone basso (...). Dalla porta scarsamente illuminata uscivano degli uomini ammantellati, scuri. Entrammo a riscaldarci. Nello stanzone sordido e affumicato notai subito innumerevoli figure di paesani seduti ai tavoli, intenti a giochi di carte, davanti a caraffe di vino rosso. Mi ricordai allora che era giorno di festa». La smemorata tranquillità di quegli anonimi lavoratori «ricchi solo di fatica» fa apparire artificiale l'allegria un po' sguaiata del gruppo di figli di papà.

Il racconto si chiude su un'impennata "metafisica" in stile leopardiano: «Ebbi improvviso il senso che fossimo tutte ombre... tutti fantasmi nella nebbia». Non siamo lontani da certe atmosfere del *Grido;* e ci viene alla mente la sequenza della nebbia in *Identificazione di una donna...* Un'analisi puntuale di questi tre racconti giovanili (qui fuori di luogo, in quanto ci occupiamo di Antonioni critico cinematografico) riserverebbe sorprese. Chiudendo questa — doverosa — parentesi sul narratore non possiamo non rilevare un particolare: non è certo casuale il fatto che protagonisti delle prime esercitazioni letterarie di A. siano, rispettivamente, una strada, una donna e... la nebbia.

Che cosa ci colpisce oggi nei pezzi critici del giovane A.? Innanzitutto la sicurezza, la finezza, la maturità dei giudizi. Non era poi così evidente, all'epoca, anteporre *Batticuore* (Camerini) e *Terra di nessuno* (Baffico) a *Ettore Fieramosca* (Blasetti); apprezzare al giusto valore certe opere "minori"

come *Mademoiselle Docteur* (Pabst), *Lonesome* (Fejós), *Yoshiwara* (Ophüls), *Sotto i ponti di New York* (Santell), *La contessa Alessandra* (Feyder); non lasciarsi abbacinare da *Carnet de bal* (Duvivier) e nemmeno da «capolavori» come *Ivan il terribile* (Ejzenštejn), *Les enfants du paradis* (Carné), *Henry V* (Olivier); preferire l'ingenuo Méliès al sofisticato e glaciale l'Herbier (la stroncatura dell'autore di *Eldorado* è un brano straordinario); riconoscere le novità di film come *Roma città aperta, Goupi mains rouges* dei quasi esordienti Rossellini e Becker. Anche i critici più sperimentati prendono abbagli; leggendo i pezzi giovanili di A. non ci è capitato di prendere l'autore in "fallo di gusto".

I «diritti» del campo lungo

Un'altra preculiarità delle recensioni antonioniane è la costante attenzione alla tecnica, al linguaggio cinematografico. In un film, il ritmo delle immagini, la qualità del sonoro, la capacità dell'autore di ricreare un'atmosfera (e di scandagliare i personaggi), per A. contano più della vicenda, della tematica, dell'interpretazione degli attori (come vedremo subito, non è vero però che A. "disprezzi" gli attori). «Perché il regista non fa mai vedere l'Arena nel suo insieme?» si interroga a proposito di un cortometraggio realizzato da uno studente sulla preparazione di uno spettacolo lirico all'Arena veronese *(Universitari alle prese con il passo ridotto*, in «Corriere Padano», 7/4/1938). E conclude: «Penso che ai primi piani e ai campi medi sia assolutamente indipensabile alternare i campi lunghi, perché se no lo spettatore non si raccapezza e non ha l'idea esatta del luogo dove si svolge l'azione».
Nei suoi futuri film, caratterizzati da un'abile alternanza di piani ravvicinati e di "campi lunghi", non commetterà quell'errore. Questa difesa e rivendicazione dei "diritti" del campo lungo ci sembra singolare in un giovane critico di provincia. Anche se A. afferma che all'epoca non pensava ancora alla regia («Facevo della critica per fare della critica e basta» ci ha detto una volta, rispondendo a una nostra domanda sull'argomento), la costante attenzione da lui rivolta al dato tecnico-linguistico del cinema è indicativa. Anche Federico Fellini non pensava che un giorno avrebbe "fatto" *I vitelloni* e *Amarcord*, quando scriveva i ricordi di scuola sulle colonne del «Marc'Aurelio». Recensendo i film di altri registi, il giovane A. anticipava inconsciamente le grandi linee della sua concezione del cinema.
Esemplare in proposito è già la recensione di *Notturno* di Machaty, la prima da lui pubblicata sul «Corriere Padano» (30/6/1936). La vicenda ivi narrata dall'autore di *Estasi* non è di quelle che gli piacciano. «Il soggetto è in fondo assai banale» (una donna lascia il marito e il figlio per seguire un avventuriero che finirà per ucciderla quando lei pentita tenta di tornare indietro); «spunti originali si trovano frammisti a luoghi comuni». Ma il regista cecoslovacco riesce a rendere «profondamente umani e poetici» quei motivi in fondo melodrammatici, «elaborandoli con tocco delicato». *Notturno* ha due pregi incomparabili, azione prevalente e dialogo limitatissimo. Poi un montaggio veloce e ritmico e delle inquadrature di alta classe (...). Determinate psicologie vengono analizzate acutamente, studiate e spremute per farne uscire e risaltare solo il significato (...). Il regista fa intuire ma non vedere». Cita la scena in cui la donna torna a casa a osservare di nascosto il figlio abbandonato: «Ciò che si vede quando lei si allontana è

solo il dondolio della catenella alla porta per il colpo che l'ha rinchiusa. Solo questo si vede, ma questo è sintesi, è senso cinematografico sicuro, è arte». Altro pregio della regia di Machaty: «Si ha l'esatta sensazione dell'atmosfera vissuta dai personaggi».
Subordinazione del dialogo all'inquadratura "di alta classe", capacità di ricreare un'atmosfera e di "far intuire" più che vedere, primato dell'introspezione (riferendosi alle psicologie dei personaggi il critico usa, significativamente, il verbo "spremere"): non sono qualità tipiche anche della regia di A.? La seconda recensione, una delle migliori, è dedicata a un film di Pabst del periodo francese, *Mademoiselle Docteur (L'ultimo Pabst*, in «Corriere Padano», 21/9/1937). A., che come vedremo in seguito non ama i generi, è conscio che questo film di spionaggio, in parte compromesso con il commercio, non è all'altezza delle grandi realizzazioni pabstiane degli anni Venti e dei primi anni Trenta («Il sonoro ha per così dire attenuato le sue capacità espressive»); ma proprio per questo la sua difesa dei valori cinematografici di *Mademoiselle Docteur* appare particolarmente significativa. «È vero che l'ultimo Pabst è più commerciale, ma non per questo si può dire che è meno puro. Il suo estroso temperamento, la sua acuta sensibilità, il suo stile non hanno perduto per il fatto di essere egli voluto qui essere più vicino al pubblico». Poi passa a elencare le qualità del film. «È vero che ci sono delle lentezze inspiegabili che rallentano il ritmo del film, ma siamo di fronte a un'opera oltremodo interessante che rivela una volta di più la classe di un regista. Genialità nei tagli di scena, potenza nelle disposizioni di luce, e una estrema finezza di metafore, sono il fondamento della sua regia (...). Anche scendendo da alti cieli a terra, Pabst è rimasto Pabst. Un poeta. Un poeta che, tormentato dall'idea di visualizzare il torbido dell'umanità, sa tuttavia astrarsi da ogni influenza letteraria, così facile in chi si pone a indagare problemi di psicologia morbosa (...). Dall'aridità della cronaca (un film di spionaggio) l'autore ha saputo ascendere alla fantasiosità dell'arte. Ha saputo trascendere quelle che erano le vicende particolari di una spia tedesca per compiere un accurato saggio sui cupi retroscena della guerra mondiale (...). Niente happy end, nessun eroe, nessuna gente padreterno di stampo hollywoodiano, tutte creature profondamente umane, vive, con un cuore che batte (...). Il volto di Dita Parlo è lo specchio di un'angosciosa introspezione». (L'ultima frase la si può riferire a tutte le eroine dei film di A.).
Per illustrare l'antiletterarietà di Pabst, A. si lancia in un curioso parallelo con Réné Clair, il più noto e "surestimato" maestro del cinema francese di quegli anni. «Più politico, o per meglio dire più sociale di Pabst, Clair non ha saputo scrollarsi di dosso i pensieri letterari (...). Al francese è il soggetto che importa, al viennese la narrazione. Già qui si può trovare un motivo dell'essere il primo meno cinematografico del secondo. Pabst, ripeto, è un puro. Uno dei pochi puri dello schermo. Invece lo hanno detto un cerebrale, lo hanno accusato di ermetismo. Mi pare sia un artista, semplicemente. Un artista che, pur rincorrendo il gioco del suo lirismo vario e profondo, mai si smarrisce in una ricerca troppo intima, conservando il senso di una equilibrata obiettività».
Tra gli esempi addotti per illustrare "l'estrema finezza di metafore" del regista austriaco uno in particolare merita di essere segnalato: «Il terrore che invade la protagonista dopo l'arresto del compagno si trasforma nel

Dita Parlo in *Mademoiselle Docteur* di G.W. Pabst

fremito delle tendine bianche squassate dal vento». È un'immagine "antonioniana", infatti la ritroviamo in una scena di *Identificazione di una donna.* A. regista è sempre stato molto sensibile al "fremito" delle cose: in una sequenza notturna di *L'eclisse* vediamo la protagonista ascoltare estatica il bizzarro concerto dei fili metallici delle aste portabandiera agitati dal vento, su un piazzale dell'Eur.
Dalla recensione di *Mademoiselle Docteur* e da quella di *Lenesome* (Primo amore) traspare un'innegabile "fascination" per la scuola del "Kammerspiel", «che Lupu-Pick aveva portato a un rigore visivo sorprendente». *Lonesome,* del regista ungaro-americano Pál Fejós, è del 1928; è quindi un film muto, l'unico di cui si sia occupato A. Non sappiamo cosa l'abbia indotto a parlare («Cinema», 25/12/1940) di questa storia intimista di due solitudini; ma qualunque sia stata l'occasione del *repêchage* l'idea è stata eccellente trattandosi di un'opera fuori del comune, un piccolo capolavoro tuttora misconosciuto. «Il racconto, così semplice e ingenuo com'è, appare più un pretesto per esprimere stati d'animo e sentimenti che una storia vera e propria». (Un operaio e una telefonista si incontrano in un parco newyorkese un sabato pomeriggio, stanno insieme finché un incidente li separa, ma non definitivamente). «Ciò che prevale è il movimento interiore dei personaggi. Noia, felicità, tristezza, sono i veri fatti di questo film».
A colpire A. è l'acuto, arguto spirito di osservazione con cui il regista («una mente cinematografica di prim'ordine, una bella padronanza del mezzo tecnico») si accosta ai personaggi e all'ambiente cittadino («Le colorite visioni della metropoli americana che passano dietro ai due personaggi risultano qualcosa di più che semplice materiale di sfondo: in mezzo a questo turbinio prende spicco la solitudine dei protagonisti»), il suo «pudore d'ogni romantico abbandono», la sua capacità di «creare un'atmosfera pu-

rificata e lucida» intorno ai protagonisti, di conferire alle immagini «un timbro ampiamente umano». Sottolineata la «grande naturalezza» dei due interpreti, Barbara Kent e Glenn Tryon, conclude avanzando riserve: «Un certo tecnicismo accentuato oltre il necessario», una certa prolissità e un certo languore, «inspiegabile in questo regista», nella scena in cui i due giovani si raccontano la loro storia e si parlano d'amore, su una panchina in riva al mare, «mentre lo sfondo diviene flou, alla maniera d'un surrealismo facile e infecondo». (È l'unico accenno al surrealismo che ci sia capitato di trovare negli scritti del giovane A.; segno che il movimento non deve averlo marcato particolarmente).

Umanità e verità dei personaggi, autentica ispirazione, linguaggio scabro ed essenziale — per usare una coppia di aggettivi cara al poeta Montale: «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale, siccome i ciottoli mangiati dalla salsedine» —: ecco alcuni requisiti fondamentali di un film, secondo A. critico. E quando ne scopre qualche traccia in opere anche discutibili non manca di rilevarlo. Ecco ad esempio quanto scrive di un film minore di Max Ophüls, *Yoshiwara*, del 1937: «Eppure sbuca da questo affannoso, arruffato e ossessionante intrico di sequenze il senso di un'ispirazione forte e sentita. S'adombra un che di umano e di vero; anche se poi questa umanità e verità in effetti mai riescono a trovare le sottili fenditure della commozione». E conclude: «Ingenuità e difetti sì, ma anche vero cinema» («Corriere Padano», 7/1/1938).

A. non commette mai l'errore di scambiare abilità artigianale con ispirazione poetica; rivela anzi un'arte raffinata nel distinguere, nel "detectare", la prima (Duvivier, l'Herbier, Delannoy) dalla seconda (Ford, Méliès, Rossellini, Carné, Ejzenštejn, Visconti, Becker). L'autore di *Angelo*, Ernst Lubitsch, sembra invece occupare una zona intermedia («Corriere Padano», 10/2/1938). A. non sembra molto convinto della vicenda narrata da Lubitsch in *Angelo:* si stupisce che una moglie «per il semplice motivo che il marito si occupa dei suoi affari senza punto esagerare» possa «arrogarsi il diritto di fuggire da Parigi da una strana amica reggitrice di una casa equivoca di prim'ordine (le case equivoche eleganti sono sempre e solo a Parigi) per imbastirvi un'avventura con uno sconosciuto».

Nulla da eccepire invece sulla forma. «Dal punto di vista della sua fattura tecnica, del suo stile, della sua linea, non si può che dir bene del film di Lubitsch, un maestro di queste cose», osserva. E passa a enumerare pregi e limiti del regista. «Lubitsch è un astuto e abile maestro che, influenzato dal fluido dell'eleganza parigina, ama iniettare nei suoi film quel tanto di ambiguità e di proibito che occorrono per piacere». «Piacere soprattutto alle signore» aggiunge subito, con ironia. «Ambienti lussuosi e raffinati, dialoghi soffusi di sottili sarcasmi e di velate ironie, personaggi compassati e mondani, abiti eccentrici: gran mondo insomma, che il pubblico beve a occhi larghi, estasiato». Purtroppo quel «gran mondo del film» è di una «fatuità eccessiva», quello sfoggio di eleganze «esasperatamente vano». Comunque il film si fa vedere, anche perché Herbert Marshall è «magnifico», e «buona» è anche la Dietrich, «seppure alquanto svogliata».

A. non ama i "furbi". Li rispetta quando hanno talento (Lubitsch, Duvivier), li detesta quando fingono di averne (è il caso, vedremo, di Marcel L'Herbier). Di Duvivier recensisce *Carnet de bal* («Corriere Padano», 12/3/1938), premiato a Venezia con la Coppa Mussolini. «Ogni episodio di quest'opera

intelligente è a sé ben costruito e benissimo narrato»; il regista francese, più «astuto» che ispirato, commette però un duplice errore: in primo luogo ricorre a un commento musicale melodrammatico: «Prendendo lo spettatore con la malia dei rimpianti, con l'ebbrezza delle nostalgie, con il fascino di una dolcezza rievocata a suon di musiche smorenti» gli impedisce di «ragionare»; in secondo luogo «svuota il personaggio della protagonista per farne una semplice creatura soffusa di malinconia». «Ne è uscito — prosegue A. — un suggestivo e patetico insieme, ondeggiante tra il lirismo sottile e il verismo crudo da drammetto. Non dico che l'apparenza qui valga più della sostanza; ma in effetti, a osservare con maggior acutezza, può accadere di scorgere, sotto sotto, l'arguto volto di Julien Duvivier, dagli occhi d'aquila, sorridere compiaciuto. Duvivier è un volpone patentato; senza avventurarsi in profondità oceaniche, può riapparire alla superficie con lo scafandro ricco di rare piante abissali». Non era facile scrivere queste cose nel 1937, quando il "volpone patentato" veniva messo sullo stesso piano di Renoir e Carné.

Stronca, ma con ironia

Diversamente dai "futuri" colleghi parigini della Nouvelle Vague, A. non ama le stroncature. Fa un'eccezione per L'Herbier. Aveva conosciuto l'autore di *Eldorado* nel 1940, a Roma, dove il regista francese era venuto a girare un film con Micheline Presle *(La commedia della felicità)*. Quel primo, casuale, incontro era stato evocato di sfuggita in un pezzo dedicato ai registi stranieri operanti nella capitale (*La nuova colonia*, in «Cinema», 24/4/1940). Tre anni dopo, non sappiamo per quale ragione, dedica un lungo saggio a Marcel L'Herbier, questo «classico che tutte le storie del cinema ripetutamente citano» *(L'Herbier sulle orme di Méliès*, «Cinema» 25/1/1943). L'articolo si apre sotto il segno dell'ironia. «Cominciarono a parlare di L'Herbier e non smisero più. Di fronte a *Eldorado* scoprirono riferimenti a Ribera, Velasquez, Goya. Charensol chiamò l'Herbier l'Oscar Wilde del cinematografo. Poi si tentò di approfondirne lo studio, di scoprirne il filone ispirativo nella letteratura dalla quale proveniva: ma non si trovò che vano estetismo e decadenza». La sua «tendenza ad una forma non comune di cinematografo» fece passare sotto silenzio i suoi «abbondanti difetti». «Si discusse intorno a L'Herbier su di un piano che il suo caligarismo, risolventesi in un gioco di pura e scaltra e sfacciatissima tecnica, non giustificava. Da allora il compromesso tra industria ed estetismo resterà alla base delle sue fatiche».
In lui, osserva A., «lo sforzo di sfuggire ogni verismo si rivela tutto esteriore e si dissolve in pura forma; che se ci spingessimo a cercarne la sostanza, ci troveremmo di fronte a un dozzinale romanticismo che talvolta si rifugia in un umorismo senza lievito. Tale impossibilità a tendere intimamente verso un assoluto di originalità, quindi di poesia, resta l'handicap di L'Herbier, per quanta buona volontà egli metta, per quanta novità formale egli escogiti. Così la recitazione dei suoi attori sarà sempre artefatta, alterata la fotografia — abuso di *flou*, immagini fisse, sovrimpressioni, eccetera —, stilizzata all'eccesso la scenografia, il dialogo stravagante (...). Eccesso di personalità? È più facile credere a un'arida maniera». Prigioniero del suo manierismo, il regista francese è «costretto» a rimanere sul suo piedestal-

lo, «un piedestallo sui lati del quale spiccano lapidarie scritte: surrealismo, avanguardismo, wilderismo, sperimentalismo, polemismo e simili».
Passando a parlare dell'ultimo film del «maestro innovatore», *La nuit fantastique,* A. osserva: «L'Herbier tende a Méliès, il giocoliere del cinematografo. E in *La nuit fantastique* le fantasmagorie sono all'ordine del giorno e tutte risentono di *Voyage dans la lune, Escamotage d'une dame...* eccetera (...). Ma oggi tutto ciò non stupisce più. Mezzo secolo è passato e il cinema ha percorso molta strada. Quegli stessi trucchi che L'Herbier oggi ripete, quella stessa inventiva che egli tenta di eguagliare hanno perduto la buona grazia inattesa e sincera, la simpatia costante anche nell'assurdo che Méliès infondeva loro; son diventati apologia dell'inconscio (...). Si cade nell'arbitrario, che non ha mai portato all'arte».
«Raffinato, intelligente, colto, appassionato d'arte e di ricerca, L'Herbier contribuì a sviluppare l'arte del film e i suoi mezzi espressivi» scriveva Sadoul del fondatore dell'Idhec. Ad A. invece gli sperimentalismi di L'Herbier, coetaneo di Abel Gance, sembrano arbitrari. La stessa impressione ricaverà due anni dopo vedendo *L'eternel retour* di Delannoy-Cocteau *(Film di tutto il mondo a Roma,* in «Film d'oggi», 3/11/1945). «L'intenzione di Cocteau, autore del soggetto e dei dialoghi, era di portare sullo schermo la favola di Tristano e Isotta. Tutto pareva prometter bene (...) ma poi alla favole si mescola la maniera realistica e il lavoro finisce con un trionfo del cattivo gusto. Cocteau ha perso una battaglia decisiva...». Quanto a Delannoy, in Francia «coccolato come una promessa», «per parte nostra non siamo riusciti a vedere nelle sue regie nulla che giustifichi questa fiducia».
A. parla di regie, al plurale, perché a Roma in quell'occasione era stata presentata anche un'altra opera di Delannoy, *Pontcarral,* un film in costume. «Ci sembra che Delannoy inquadri in maniera incerta e artificiosa, che muova la macchina con una fastidiosa sfasatura rispetto alle esigenze del racconto. Del resto basta il fatto di aver scelto un soggetto come "Pontcarral" a far dubitare di lui; un soggetto che più pompiere non potrebbe essere; un soggetto che condensa in sé tutti i difetti dei francesi. Cattiva propaganda, questa».
Come dicevamo più sopra, A. non ha dubbi quando si trova davanti un'opera autenticamente ispirata; anche se, come nel caso di *Ombre rosse* («Cinema», 25/11/1940), si tratta di un film di genere. «Dopo questa sua fatica» scrive «bisogna veramente porre John Ford, narratore e psicologo di razza, tra i maggiori registi contemporanei». «Gli basta uno sguardo, gli basta il soffiare del vento polveroso nell'interno della diligenza, gli basta un'inflessione della voce. Tutto il film è pieno di queste cose. Si osservi ad esempio con quale straordinaria semplicità di mezzi è svolto l'idillio tra il cow-boy e la prostituta, e con quale senso di armonia e di ritmo avvengono il duello finale e il guado del fiume (...). Parte la diligenza dell'Arizona, da un meraviglioso paese puritano dato con poche inquadrature, e il viaggio comincia. Non accade nulla» (anche questa frase si può applicare perfettamente al cinema di A.), «si sa che gli indiani stanno in agguato ma occorrerà tutto il film perché una penna attraversi lo schermo. Ed è in questa sospensione, in questa ossessione che i personaggi vivono ciascuno il proprio dramma.
«Sono stupendi personaggi, in verità, tra i quali prende spicco il cow-boy con la sua vendetta da compiere. Così pieno di tristezza, c'è in lui, nei suoi chiari occhi, nel suo lento muoversi, tutto un destino, come se le sue azioni

Carnet de bal
di Julien Duvivier

fossero dirette ormai da una inesorabile giustizia superiore. Ma quello di cui si dovrebbe parlare a lungo è lo stile con cui Ford ha reso tutto questo (...). Ford è tornato all'antico, al muto; a un muto che contiene però tutta la ricchezza delle altre esperienze, compreso il sonoro. Il sonoro tiene in *Ombre rosse* una mirabile parte: il motivo ricorrente con la visione della diligenza e le grida del guidatore ai cavalli e tutti gli altri suoni e voci sono di una precisione assoluta, dove precisione significa soprattutto poetica e sintetica scelta degli elementi della narrazione e della concatenazione ritmica». (Sulla funzione del sonoro nel cinema A. ritorna più volte nei suoi scritti, come si vedrà in seguito).
Nel settembre del 1954, al Teatro Quirino di Roma, si tiene un'importante manifestazione culturale, patrocinata da varie organizzazioni (Accademia di S. Cecilia, Associazione cinematografica italiana, Rai, Eti). Tra le pellicole del mondo intero presentate a questo che è il primo festival tenutosi in Italia dopo la liberazione figurano "capolavori come *Roma città aperta, Les enfants du paradis, Henry V, Ivan il Terribile, Goupi mains rouges.* È un test molto impegnativo per A. critico che all'epoca ha già diretto il suo primo, bellissimo ma sfortunato, documentario, *Gente del Po* (trafugata dopo l'8 settembre, l'ultima parte del filmato risultò inutilizzabile).
Leggendo l'ampio resoconto del festival («Film d'Oggi», 6 e 13/10, 3/11/1945) rimaniamo colpiti da un fatto: senza lasciarsi impressionare dai grossi calibri (Carné, Ejzenštejn, L. Olivier) A. dedica ampio spazio agli "esordienti" Rossellini e Becker. *Goupi mains rouges* del giovane assistente di Renoir viene definita «un'opera sobria, potente, magistrale». «Nella tradizione di artificio, falsità, "fasullismo", del cinema italiano il film di Rossellini, così robusto, obbiettivo, sobrio, porta un accento di onestà e di sincerità». I pregi di *Roma città aperta* «sono dunque morali prima di tutto».

Segnalate le sequenze di maggior spicco (la perquisizione del casamento, «la sparatoria contro gli autocarri e in generale tutta la parte sulle scale e nelle strade sono veramente vigorose, specie l'uccisione della donna, centrata in una sua essenzialità plastica e ritmica che conferma in Rossellini la sua vocazione»), A. avanza anche riserve: «Il secondo tempo, quasi tutto nell'interno di via Tasso, è più affaticato, meno genuino; qui si può parlare semmai di alcune inquadrature molto belle (...). Le gesta dei bambini ci sono parse fuori misura, nella rappresentazione del casamento popolare».
Malgrado le riserve, sembra preferire l'obiettività, la sobrietà, la genuinità, l'essenzialità plastica e ritmica di *Roma città aperta* alla grandiosità epicolirica di *Ivan il Terribile*, recensito nello stesso articolo. «Ci troviamo davanti a un'opera la cui maestosità, la cui raffinatezza, la cui ampollosità e sensualità sembrano a un primo esame sopraffare, escludere persino, il tema. È invece lo stile del grande regista russo. Tipico in lui lo slancio che fa del suo racconto non prosa ma lirica, poema epico. Tipico il suo bisogno di dare un'unità stilistica alla materia così a lungo premeditata; tipico l'amore dei dettagli, il gusto plastico dell'inquadratura, dell'immagine che sia canto, e tipico il modo con cui i personaggi secondari diventano coro».
Le riserve sono introdotte da un curioso avverbio: «Soltanto, tutto ciò è portato qui ad una violenza addirittura barbarica. La novità dell'opera di Ejzenštejn è in questo tentativo di raggiungere un'intensità emotiva esasperando il proprio stile (...). Ma una sensazione non possiamo tacere, avuta davanti a questo cupo mondo nel quale i sentimenti, le voci, i gesti (...) arrivano all'esasperazione con tanta irruenza. La sensazione che il regista sia andato troppo oltre, e che in questo clima ininterrotto da tragedia apocalittica egli non sia riuscito a darci vibrazioni universali, le sole accessibili alla nostra sensibilità. In *Ivan* la commozione stenta a venire; si rimane oppressi, più che toccati. Nonostante il prezioso contributo che in questo senso dà il commento sonoro, stupendo, di Prokoviev, che spesso si intreccia ai dialoghi, diventa coro. Si rimpiange insomma, davanti a questi "urli visivi", la suggestione di una voce sommessa».

Giudizi indicativi degli orientamenti futuri

Questo giudizio tagliente, coraggioso, è assai indicativo degli orientamenti futuri: niente "urli", né visivi né sonori, nei film di A., regista dell'allusività, dell'interiorità. Pur riconoscendo che *Ivan* è «un grosso film» il critico lo trova «meno innovatore, meno svincolato dalla tradizione nota» di *Henry V* e di *Les enfants du paradis*. Benché non arrivi «ad un livello artistico molto alto», il film shakespeariano di L. Olivier ha il merito di «affrontare in modo deciso due problemi: quello del rapporto tra immagine e parola, e quello del colore, che tra qualche anno sarà fondamentale (...). Nel film di Olivier abbondano i fondali dipinti, verdi paesaggi umidi con castelli di cartapesta: proprio questo si addice a Shakespeare. Essi si ispirano ai pittori olandesi e fiamminghi rifiutandone tuttavia il realismo; per cui l'influsso non rimane fine a se stesso ma, trascinato nel gioco di una libera fantasia, diventa poeticamente funzionale». E ciò basta a rendere il film «fondamentale nella storia del cinema a colori».
«Con *Les enfants du paradis*» prosegue A. «Marcel Carné ha voluto impartire una brillantissima lezione di stile. Sembra che da qualche tempo a que-

sta parte Carné voglia stupirci. Sembra, potremmo dire, che tutto il cinema francese voglia stupirci, rivedendo da cima a fondo i canoni ai quali si informava nell'anteguerra, ripulendo le proprie ispirazioni, strappandole insomma dal fango dei bassifondi per rilanciarle in tutt'altre direzioni, non escluso il cielo (...). Carné ci prende per mano e, magistrale cicerone, ci porta a visitare una Parigi 1840 rifatta secondo quell'epoca. Il Boulevard du Crime è bellissimo, nella sua chiara e delittuosa allegria (...). Prévert è tutto presente: il mondo è suo, l'intelligenza è sua, la letteratura — ci sia permesso dirlo — è sua, i personaggi così leggermente astratti e reali solo nel tumulto dei loro sentimenti sono cosa sua (...). Ma le immagini sono di Carné, e sono di una eleganza varamente d'eccezione, affidate a valori chiaroscurali di straordinaria efficacia».

L'eleganza delle immagini, l'accurata ricchissima ambientazione, l'equilibrio del racconto, l'estrosità nei tagli delle inquadrature e nei dialoghi, bastano a fare di quest'opera ambiziosissima un capolavoro? A., ex assistente del maestro parigino, ha i suoi dubbi. Li introduce nel discorso con un "Eppure" che tronca improvvisamente la lunga lista dei pregi: «Eppure dietro a tutto ciò noi abbiamo sentito il gelo, proprio come se Carné fosse il primo a non lasciarsi prendere». Il limite di Carné è di interessarsi più alla tecnica che all'uomo: «Egli si accalora a quei pochi interessi umani che la preoccupazione tecnica gli lascia il tempo di avere». «Si è portati ad acclamare la bravura, ma a rimpiangere il cuore». Quella del film è «una grandezza troppo cosciente»; tale "coscienza" «scende durante tutto il film tra spettatore e schermo, fermando ogni suggestione, ogni emozione. Si ammira troppo per potersi commuovere». «A furia di dialogo "épatant", i personaggi sono tutti eccezionali, e fanno addirittura rimpiangere la banalità».

Nell'ampio, acutissimo saggio che gli dedicherà qualche anno dopo («Bianco e Nero», dicembre 1948), preciserà ulteriormente il suo giudizio, in sostanza negativo, sull'opera e la figura del controverso maestro parigino. Cultore del bello («Bisogna vederlo con quale tenacia rincorre ciò che molto elementarmente definisce "joli" e rifugge dal "moche"»), maniaco della tecnica («Vedendolo lavorare mi ero stupito delle sue costanti e quasi esclusive preoccupazione tecniche»), ambiziosissimo e gelosissimo del successo altrui («Una delle sue ambizioni è sempre stata quella di essere un caposcuola; egli stesso giudicava i suoi colleghi sul metro "il a fait école", "il n'a pas fait école". Il suo scopo è stato raggiunto: egli ha elevato una maniera al grado di scuola (...) ma proprio per questo è oggi il più superato dei registi della sua epoca»), Marcel Carné è «uno che ha qualcosa da mostrare più che qualcosa da dire, e per questo tende spontaneamente alla poesia; un po' troppo abiziosamente anche, ed ecco uno dei suoi limiti». Questo raffinato manierista ha un mondo di affetti e di idee «vago ed elementare», «che si condensa in una concezione per così dire manicheistica della vita: lotta tra la luce e le tenebre, fra il buono e il malvagio».

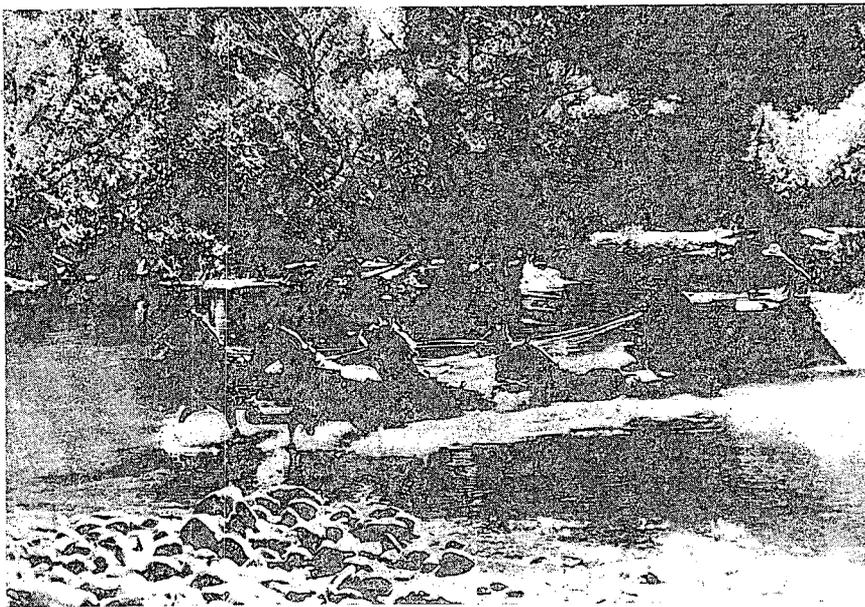
Della celebre "trilogia del destino" *(Quai des brumes, Hotel du Nord, Le jour se lève)* A. sembra apprezzare soltanto l'ultima parte. In *Quai des brumes* «le brume sono troppo insistenti», l'angoscia dei personaggi «non è raccolta dalla poesia e rimane ferma e gelida». «Lo scrupolo dell'aderenza a un clima prestabilito ha tradito il regista e lo ha fatto cadere in una perfezione freddamente tecnica in cui si smorza ogni risonanza umana». In *Hotel du Nord,* «c'è qualcosa di stanco, un'aria di rimpasto». «La sceneggiatura non

manca di equilibrio (...) ma è come dissugata. O meglio risulta una sovrastruttura intellettuale ad un centro delimitato con incertezza, che un'ironia intellettuale mette a nudo e che trasmette pertanto alle immagini vibrazioni artificiali».

Niente di questo in *Le jour se lève.* «L'artigiano accanito» raggiunge qui l'armonia della poesia. Il realismo, che nel film precedente «scadeva nel romanticismo», diventa qui «poetica contemplazione, solenne visione di un'umanità sofferente». Quanto A. scrive del capolavoro di Carné-Prévert lo si potrebbe riferire quasi testualmente a *Il grido.* «Il film è l'ultimo disperato colloquio di un uomo con le proprie memorie: bisogno di scoprire fra le poche gioie e i molti disinganni quell'oscura minaccia per cui si spezza la sua onesta esistenza. Un'angoscia muta e stupita si addensa nel suo animo via via che riaffiorano in lui i ricordi (...). Vibrante e solido come un poema sonoro di Honegger, *Le jour se lève* può considerarsi opera d'arte vera e sostanziata di umanità (...). La struttura è schematica, pochi i personaggi, l'azione ridotta all'essenziale e raccolta intorno al protagonista. Ma in questa nudità è il ferreo vigore del dramma. Sceneggiatura, ripresa, montaggio si annullano in una logica narrativa che ha rari riscontri nel cinema, in una cadenza lenta e nervosa, in inquadrature dense...».

Carné non ritroverà mai più questa essenzialità, questa densità, nemmeno nell'ambizioso e riuscito *Les enfants du paradis* e nel «prezioso» *Les visiteurs du soir.* Nel primo film post-bellico del maestro, *Les portes de la nuit,* «tutto appare vecchio, arido e presuntuoso». Case grigie, muri scalcinati, strade bagnate... «ci sono tutti gli elementi che hanno fatto la fortuna e talvolta la poesia dei film francesi di dieci anni fa», «c'è persino il Destino nei panni di un non meglio identificato vagabondo»: ma, conclude A., «siamo sul piano di un normale Duvivier. *Les portes de la nuit* è un film che segna una decadenza (...). Il tempo ha lavorato contro Carné».

Qualche mese dopo l'uscita del saggio su Carné, A. pubblica una folgorante recensione del capolavoro di Visconti *La terra trema.* Egli conosce bene l'autore di *Ossessione:* alla fine della guerra ha scritto con lui due sceneggiature destinate a rimanere nel cassetto. Il contatto con il regista milanese è stato sicuramente più fruttuoso di quello con Carné sul set di *Les visiteurs du soir,* nel 1942 (il maestro parigino, si sa, accolse freddamente l'ospite italiano impostogli dalla Scalera Film in qualità di "coregista", mansione che A. si guardò bene dall'espletare limitandosi a fare da assistente). Benché il termine "maestro" sia improprio — «Ho avuto per maestri i miei occhi» ci ha detto A. con disarmante autoironia — è probabile che il giovane sceneggiatore abbia imparato più lavorando con Visconti che assistendo, ospite indesiderato, alle riprese di *Les visiteurs du soir.* In ogni caso si mostra molto attento alle novità formali del film siciliano di Visconti.

«Esistono film facili da giudicare e film difficili» dice recensendo *La terra trema.* «*Stagecoach, Ladri di biciclette, Mürder, Le jour se lève, La terra trema,* innegabilmente dotati di una carica eccezionale, (...) sono film difficili». (Il breve elenco è assai indicativo dei gusti del recensore). «Indubbiamente *La terra trema* è un'opera che disorienta, ma questo è un dato positivo» prosegue "disorientando" a sua volta il lettore. Per spiegarsi meglio cita Gide: «Chi porta in sé di che disorientare e sorprendere è destinato a durare». E conclude: «L'arte *può,* non *deve* essere chiara».

Ombre rosse
di John Ford

Fatta questa premessa, entra in argomento. «Certamente *Ossessione* era un film più caldo (...). Ma c'è in *Ossessione* uno stimolo sentimentale autobiografico che impedisce alle immagini di acquistare quell'esistenza staccata e fatale che è propria delle grandi opere, in cui il personaggio ha con l'autore una somiglianza lontana, inafferrabile, segreta. È il caso del film siciliano, i cui personaggi sono figli adottivi di Visconti; li ha fatti suoi durante il sopralluogo in Sicilia» sacrificando tanta parte di se stesso, «il Visconti cosmopolita, mitteleuropeo, che si sarebbe calato invece in un film come *Il processo di Maria Tarnowska*...». «Acitrezza evidentemente non ha niente a che vedere con il mondo di Visconti (...), ma è possibile indicare proprio in questo distacco originario tra autore e ambiente la ragione di un risultato così puro liricamente. Per il cinema italiano, e non solo italiano, è importante che Visconti si sia recato in Sicilia, abbia osservato, visto e inventato. Soprattutto questo: inventato. *La terra trema* va considerato come una complessa invenzione poetica».
Lasciando ad altri i dotti parallelismi tra il romanzo di Verga e il film, A. si sofferma sulle invenzioni tecniche viscontiane. «In nessun altro film italiano si riscontra una tale inventiva tecnica, una così moderna funzione della tecnica, dagli effetti panfocali ai lunghi movimenti di macchina (...) che scoprono sempre qualcosa, sia pure un semplice atteggiamento o gesto». La fotografia, lucida e incisiva, «dà sempre potentemente un clima». «Saremmo sulle orme dell'Olivier di *Amleto* se qui non si trattasse in sostanza di un tecnicismo fine a se stesso; in Visconti invece la tecnica è davvero al servizio della poesia». Cita l'episodio dell'arrivo dei pignoratori, la scena d'amore «fantasiosamente risolta con quella corsa ariosa per prati e rocce, col rumore del mare», e quel singolare momento in cui 'Ntoni tornando dall'aver ipotecato la casa si stende sull'erba... Tra le cose più riuscite del film sono le immagini dedicate alle due sorelle, «i personaggi più belli»; ai

fratellini, a quei bambini «macilenti, vestiti di stracci, che spuntano nei "totali", nelle "panoramiche", per poi scomparire dopo aver dato un'occhiata stupita»; a «tutti gli altri personaggi anonimi che popolano gli sfondi». Richiamata l'attenzione sull'autenticità dei gesti dei personaggi («hanno più peso delle parole») e dei suoni («le voci e i rumori della partenza per la pesca, le canzoni dei muratori»), conclude sorprendentemente: «*La terra trema* è un film che non va troppo approfondito criticamente; bisogna cercare di scoprire il segreto della sua poesia in quello che muove in noi».
Ci siamo dilungati nel dar conto delle recensioni antonioniane di alcuni classici della settima arte. Ma che cosa dice A. del cinema medio, di quello italiano in particolare? In un interessante articolo apparso il 17 dicembre 1937 sul «Corriere Padano» (il primo di A. che abbia avuto l'onore della terza pagina) fa un bilancio tutt'altro che lusinghiero della situazione del cinema italiano. «Se la nostra industria stenta a farsi luce, la colpa è dei produttori che non vogliono rischiare con dei giovani». Putroppo «manca la riserva umana, mancano gli elementi di rincalzo, manca la selezione. Le intelligenze cinematografiche nostre sono quelle che sono e per quanto spremute non possono offrire che quelle poche gocce che noi tutti conosciamo.
Questo articolo, intitolato programmaticamente *Assente: l'intelligenza!*, anticipa di qualche anno la storica campagna dei redattori di «Cinema» (De Santis, Alicata, Mida, Lizzani, Pietrangeli e Visconti) per un cinema nuovo, un cinema della "realtà".
Se si pensa a opere come *Il conte di Brechard* (Bonnard), *Felicita Colombo* (Mattoli), *Marcella* (Brignone), uscite nel 1937 non possiamo non condividere le preoccupazioni del giovane critico. A *Il conte di Brechard* («Corriere Padano», 1/1/1938) vengono dedicate solo dieci righe: «Interpreti (Nazzari e la Ferida) bravi e per giunta simpatici e ben fotografati», «ma è cattivo cinematografo». Di *Felicita Colombo* («Corriere Padano», 3/12/1937) scrive: «Mattoli ha veramente fatto tutto quello che poteva, ma quando si portano sullo schermo opere del teatro le difficoltà non finiscono mai, soprattutto per l'assoluto asservimento del tema ai mezzi dialogici». Anche l'interpretazione risente del vizio d'origine: «Dina Galli qui forza non poco, tiene un tono troppo elevato». All'attrice viene comunque riconosciuto il merito di aver creato «un personaggio gustosissimo e vivace, dotato di un cervello fino e di una profonda umanità».
A. diffida in genere degli adattamenti letterari. «Ben accetti i letterati, ma per favore dopo i cinematografari (...). Ogni adattamento comporta un arrangiamento, e l'arrangiamento non è certo utile all'unità artistica di un'opera» leggiamo nel citato articolo *Assente: l'intelligenza!*. «Un capolavoro cinematografico sarà tanto più autentico quando il soggetto sarà germogliato esclusivamente in vista della sua concretizzazione in film». Ma quando alla (cattiva) letteratura si rivolgono registi dozzinali allora il disastro è totale. È il caso di *Marcella* di Brignone («Corriere Padano», 11/11/1937). «Da una commedia di Sardou è tratto questo film scialbo, fiacco, senza respiro, male sceneggiato da Vergano e mediocremente diretto da Brignone». La vicenda — basata sul trionfo dell'onestà e dell'amore — poteva ancora avere un senso se fosse stata ambientata «in quello sdolcinato secolo che fu l'Ottocento». «Ma siccome la trama è trasposta ai giorni nostri acquista un sapore di romanzo d'appendice, consigliabile per cameriere».

Decisamente A. non ama il melodramma. A meno che non diventi "dramma umano", come accade ad esempio in *Mayerling* ("Corriere Padano», 20/11/1937), realizzato in Francia nel 1936 dal regista russo Anatole Litvak, con la coppia Boyer-Darrieux. «Il film ha il pregio di astrarsi da qualsivoglia accenno storico-politico per mirare diritto al puro dramma umano. A parte un certo odor di chiuso e di polvere, il lavoro ci offre un discreto saggio cinematografico». Da sottolineare, dice inoltre, l'eccellente partitura di Arthur Honegger «veramente degna del nome di musica per film».
Tra il 1938 e il 1939 la situazione del cinema italiano sembra migliorare. In un "sereno" esame dell'ultima produzione (*Panoramica*, in «Cinema», 10/7/1939) A. si mostra più ottimista. Su quarantotto pellicole prodotte nella stagione 1938-39, riesce a "salvarne" addirittura dieci. Al primo posto colloca *Batticuore* di Camerini, «un film sobrio, narrato con uno stile preciso, intelligente e delicato insieme». Lo preferisce a *Ettore Fieramosca* di Blasetti, «opera di grande impegno, realizzata con larghezza di mezzi e di idee, se pure queste non sempre apprezzabili», e anche a *Terra di nessuno* di Baffico, «un'opera in cui l'enfasi e ogni altro elemento folcloristico sono evitati, non solo, ma hanno trovato una loro espressione cinematografica».
Le altre sette pellicole segnalate sono, nell'ordine: *Piccoli naufraghi* di Calzavara, il quale ha affrontato per primo in Italia «il tema delle avventure per ragazzi»; *La vedova* di Alessandrini, «forse un po' troppo fedele alla commedia originale e quindi cinematograficamente discutibile»; *I figli del Marchese Lucera* di Palermi, *Mille lire al mese* di Neufeld, *Napoli terra d'amore* di Genina; infine, «di calibro minore e pur mantenuti su un tono decente», *Papà Lebonnard* di De Limur e *Io suo padre* di Bonnard.
«Dieci pellicole non sono poche, se si pensa al totale di quarantotto prodotte in tutto l'anno» dice il critico. «Se non raggiungono il livello della migliore produzione straniera», la colpa va imputata alla «mancanza di serietà professionale» di produttori («Dovrebbero vagliare bene le idee prima di realizzarle e provvedere in seguito a una attenta e intelligente assegnazione dei compiti»), sceneggiatori («Una sceneggiatura approntata in due o tre settimane, o addirittura durante le riprese, denota faciloneria, incompetenza»), maestranze: «C'è un vizio inveterato nei teatri di prosa italiani, quello di lasciar correre. Quando le cose sono fatte affrettatamente, tutto è esteriore, decorativo, occasionale».

Nel segno di Camerini

L'articolo si chiude nel segno di Camerini. Perché la sceneggiatura di *Batticuore*, si domanda A., è stata acquistata in Francia dal regista Decoin? Per la semplice ragione che Camerini, «uomo serio come sceneggiatore e come regista, è tra i pochi a curarsi personalmente di ogni problema inerente alla lavorazione dei suoi film, dalla sceneggiatura alla scenografia, al montaggio, dalla truccatura alla recitazione». «Così gli attori ai suoi ordini parlano e gestiscono e si muovono con maggiore spontaneità; eppure sono gli stessi che altrove ritroviamo impacciati e stonati».
Che Camerini sia il miglior regista italiano di quegli anni lo aveva già detto tre anni prima recensendo *Il signor Max* («Corriere Padano», 2/12/1937). «Camerini è senza dubbio il primo dei cineasti italiani che abbia dimostrato di operare nella sfera di un suo mondo artistico (un mondo che ricorda

lontanamente quello di Capra, di questo meno profondo ma non meno sentito), che abbia messo in luce una certa struttura psicologica (...). In questo film Camerini è veramente bravo; anche se, a un esame approfondito, personaggi e tema ci appaiono più superficiali di quanto apparisse a prima vista. Se avesse affondato il suo acume nel vivo del tema, Camerini ci avrebbe dato una pellicola bellissima. Non ha azzardato e ci ha dato una pellicola semplicemente bella. Ma non è poco. Commovente e umoristico, drammatico e scherzoso, misurato e vivace, il film riesce a divertire il pubblico nel modo più schietto. Alla maniera americana. Vi è un equilibrio di forma che copre ogni manchevolezza (...). I due mondi, quello aristocratico e quello borghese, sono finemente studiati e narrati con fare sciolto, agile, colorito, suadente, che pone il film a un buon livello di nobiltà cinematografica».
Alla Mostra veneziana del 1940 l'Italia presenta ben sette pellicole. «Premiato con *Il mastro di posta* di Ucicky è stato *L'assedio dell'Alcazar*, e il premio è meritato», leggiamo in uno dei tre articoli dedicati da A. al festival (*La sorpresa veneziana*, in «Cinema», 25/9, 10/10/1940). «La retorica e l'enfasi stanno alla soglia delle rievocazioni di gesta eroiche, di gesta cioè che appena toccate squillano (...). Ma Genina ha avuto molto tatto, non trascurando il lato borghese della storia. Perché ciò che avviene nell'interno dell'Alcazar è un po' la vita di una piccola città, con le sue nascite, le sue morti, le sue storie d'amore». Il pregio maggiore di questo film «scabro, robusto, scrupolosamente affondato nella storia recente», va ricercato non tanto nella sua «coralità» quanto nel fatto che «il senso epico si sprigiona qui anche dal sacrificio e dal dramma singolo». Che nel parlare di un film epico il futuro regista della borghesia insista sul "lato borghese" della vicenda, sui drammi individuali, è certamente significativo.
A. esprime un giudizio altrettanto favorevole nei confronti di *Una romantica avventura*, «diretto da Camerini con la sicurezza e serietà che in lui tanto apprezziamo, e che ci induce a considerarlo come un artista — poiché un mondo poetico ben definito Camerini ce l'ha — dal quale è lecito attendersi le cose migliori; vorremmo vedergli soltanto un poco più di coraggio, meno soggezione delle arditezze»; e non disdegna nemmeno *Don Pasquale*, musica di Donizetti, regia «pulita ed educata» di Mastrocinque. «La musica donizettiana entra nel lavoro come puro e semplice commento, avendo i riduttori evitato l'indegno compromesso — indegno per il cinema e per la musica — che sono i film cosiddetti musicali».
Del film di Carmine Gallone *Oltre l'amore*, riduzione di *Vanina Vanini* di Stendhal, scrive: «È più romantico ancora della novella cui si ispira, avendo assunto un tono avventuroso e plateale»; ma «tra le cose di Gallone (regista che i produttori vedono di buon occhio per la sua sagacia e il suo fiuto commerciali) è questa una delle migliori, non manca infatti di una certa organicità. Avendo in mente la frammentarietà di *Verdi*, *Scipione*, ecc., il progresso è evidente. E progresso c'è pure in Alida Valli, impegnata in una parte non facile». Quanto a *Il cavaliere di Kruja* non c'è molto da dire: regista (Campogalliani) e interpreti (Centa, Celano, Doris Duranti) non hanno potuto fare nulla contro «l'estrema faciloneria della sceneggiatura».
«Ha chiuso la Mostra *Abbandono* di Mattoli. Come in tutti i film con la Luchaire, c'era anche qui l'intenzione di dare vita a un "tormento" che s'addicesse all'attrice. Ma il motivo cui si è ricorsi assolutamente non regge. È inammissibile che una donna giunta al matrimonio superando scabrosissi-

Assia Noris e Giulio Stival in *Batticuore* di Mario Camerini

me difficoltà rinunci alla stima e all'amore del marito, padre di una creatura nascente, ne abbandoni la casa per rifugiarsi in bettole malfamate, sopporti ogni sorta di privazioni, solo per non compromettere una cognata leggerina, sposa a un uomo equivoco e cattivo. (...) Apprezziamo in Mattoli il nobile intento di staccarsi dal genere "Macario" — per quanto anche questo non privo di una sua nobiltà —, ma sinceramente lo preferiamo quando si diverte come un ragazzo sveglio e spiritoso. Il dramma, e quindi le sue forme espressive, hanno da nascere da reali necessità; tutto il contrario, ad esempio, di quanto s'intuisce osservando l'inquadratura del padre sul letto di morte. Piena zeppa di cancelli, ceri, fiori e altra roba, sullo sfondo lontano di un letto enorme, di contro a una parete bianca su cui spicca un cremlinesco rosone, e intorno tutta gente vestita di nero: è una cosa impressionante, che fa pensare vagamente a uno Sternberg oscillante tra *Capriccio spagnolo* e *L'imperatrice Caterina*. Più che da intimi suggerimenti, codesti mezzi sono nati da disincantato desiderio di fare cosa stramba e complicata. Che è quanto di peggio possa darsi in arte».

Cento volte meglio *La peccatrice* di Palermi, «un film denso, che reca onnipresente lo sforzo di conferire un senso drammatico comune agli episodi». «Forse è riscontrabile sotto sotto un certo accademismo (...). Ma ciò che preme è che per la prima volta da noi si tenta di dare una compiutezza schiettamente cinematografica a un personaggio, e di conseguenza a un film, con una fusione reciprocamente funzionale di valori fonici, visivi e ritmici».

Due film tedeschi hanno "dominato" la Mostra veneziana di quell'anno, *Il mastro di posta* di Ucicky e *Süss l'ebreo* di Veit Harlan. Del primo A. sottolinea «l'impeccabile ambientazione» in una Pietroburgo «fosca e libertina» (il film di Ucicky è ispirato a un racconto di Puskin), l'uso geniale della musica «ottimamente fusa con l'immagine» («spesso, con precisa scelta di

tempo, precede l'azione»), il «soffio umilmente umano, banale addirittura, che trasforma le minute vicende in una specie di poema familiare delicato e commovente». Del secondo critica il partito preso: «Di una regolarità eccessiva, *L'ebreo Süss* non dimentica un momento la sua tesi per cedere alla fantasia. Tanto che sinceramente è sorto un dubbio: se il protagonista non sia sbalzato dalla propria dogmatica malvagità in una sfera antiumana e per ciò stesso antipoetica. La scena del processo al consigliere Sturn, quella spaventosa del ballo a corte in cui le ragazze di Stoccarda vengono abilmente isolate e offerte da Süss al Duca, quella in cui l'ebreo violenta la fanciulla, sembrano episodi di una crudeltà talmente raffinata da sospingere i personaggi fuori di ogni limite pensabilmente umano».
Si è detto e ripetuto che il regista A. non ama gli attori. Le sue critiche giovanili ci inducono a pensare il contrario. Ecco cosa scrive nella brevissima recensione di *L'ultima nemica* («Corriere Padano», 3/5/1938): «Il film rappresenta, si può dire, il debutto cinematografico di Maria Denis in qualità di stella. Mai l'avevamo vista impegnata in una parte così forte e densa di ogni motivo passionale. E, a dir la verità, l'esame è superato a voti buoni». Si direbbe che il critico si dilunghi sull'interpretazione («Fosco Giachetti non varia granché da quello che tutti conosciamo...») per non parlare della regia, firmata da Umberto Barbaro. Il giudizio sostanzialmente negativo viene fuori tra le righe: «Il soggetto narra la storia di un'esperienza scientifica, una delle tante che da quando il cinema è cinema hanno sempre cominciato male per finire bene. Almeno pare che qui finisca bene. Non così invece la vicenda amorosa, che per la Denis ha una conclusione alquanto triste. Ma non importa, si rifarà la prossima volta».

Il cinema americano

Una buona parte delle recensioni di A. sono dedicate al cinema americano. A Hollywood, come vedremo alla fine, dedica alcuni brillanti pezzi di costume pieni di ironia. Quello che si fa a Hollywood è un cinema di generi; A. non ma i generi, non meraviglia quindi di leggere certe stroncature. Sarebbe però un errore dedurne che detestava il cinema americano (come ha inopinatamente scritto qualcuno). Non è vero, ad esempio, che «salvi solo *Sotto i ponti di New York*» di Santell. Nei suoi scritti parla con molto rispetto di Ford (si è visto), Flaherty, Wyler («la regia di Jezebel è notevolissima»), Capra, Mamoulian («*Il dottor Jekill* è il più impressionante saggio di orrido fantastico» scrive in *Per una storia della Mostra veneziana*, «Cinema», 10 e 25/9/1941), Hawks, Lubitsch, Sternberg («il formidabile *Capriccio spagnolo*»), e altri.
Recensendo *Anime sul mare* di Hathaway («Corriere Padano», 12/12/1937) scrive: «La trama appare ingenua», ma «la realizzazione è vigorosa, ha momenti di prim'ordine». «Il regista si conferma quell'abile manipolatore di effetti melodrammatici e sentimentali che tutti conosciamo. Le scene del naufragio sono riprese con rara maestria e potenza, con tagli di scena efficacissimi e campi lunghi incutenti cupo senso di sgomento». Loda anche gli interpreti: «Con quella sua attraente faccia dalla forte impronta umana, Gary Cooper conosce le vie per giungere al cuore del pubblico e le percorre senza tentennamenti». Di *L'uomo ombra* di Van Dyke scrive («Corriere Padano», 7/11/1937): «Quando gli americani ci si mettono sanno fare le cose

con sorprendente sicurezza. Acchiappano quel formidabile duo che è Loy-Powell, quel volpone patentato che tutti chiamano Van Dyke, li mescolano insieme e ne ottengono un giallo comico-sentimentale che, avvalendosi di una sceneggiatura agilissima e di un'abilissima regia, può permettersi il lusso di tener avvinta l'attenzione del pubblico per oltre due ore».
Come si può costatare, nemmeno da giovane A. ha mai "disprezzato" il pubblico. («Non sono uno spettatore schizzinoso, vado a vedere di tutto, mi piace divertirmi al cinema e quando c'è da ridere rido» ci ha detto un giorno). Ama persino i film di pirati, e i film musicali, quando sono ben fatti. Ecco ad esempio cosa scrive dei *Filibustieri* di Cecil De Mille («Corriere Padano», 7/5/1938): «Questa volta è nonno De Mille che ci racconta una storia viva, palpitante. Il regista nulla ha trascurato per allietarci, e si è dimostrato veramente istrionico. (...) Vi è molta maniera, molto folclore più leggendario che reale, ma è bene che sia così. Malgrado l'abuso di cartone, malgrado i trucchi visibili, l'autore riesce ad afferrare la nostra attenzione e a tenerci avvinti al filo di questo racconto semistorico (la vita di uno strano corsaro francese americanizzato) con una sicurezza sorprendente. Pare quasi che si diletti, De Mille, dei trucchi usati, non gliene importa che saltino agli occhi».
Nella recensione del musical *Amanti di domani* di Riskin, pubblicata sul «Corriere Padano» il giorno successivo, leggiamo: «L'importante era girare una pellicola in cui Grace Moore cantasse il più possibile; ella canta e questo è tutto. In complesso però il lavoro è divertente, diretto con normale abilità e dotato di una lussuosa messa in scena».
A. sa apprezzare il mestiere; accetta persino l'istrionismo. Quello che non riesce a sopportare è il cattivo gusto, il luogo comune. È il caso di *Aurora sul deserto* di Dieterle ("Corriere Padano", 18/11/1937). Falso l'ambiente, «un fortino sperduto in un deserto da famiglia». Risaputa la vicenda, «che si esprime mediante il solito rancido triangolo». Assurdo il tema, «un inverosimile altruismo di due uomini che sembra tengano a morire l'uno per l'altro». Conclusione: «È strano come certi soggettisti americani dal cervello arido come un limone spremuto trovino ancora produttori accoglienti!».
«Gli americani amano spesso fare simili esibizioni di cattivo gusto» leggiamo nell'articolo dedicato al film *Accusata* («Corriere Padano», 14/11/1937). «Pare che ci si divertano ugualmente. Beati loro! È inconcepibile come si possano ancora inscenare soggetti così frusti e convenzionali, basati su motivi rifritti e con tutti i particolari al loro posto, secondo le buone regole di una retorica bottegaia».
Nella recensione del *Magnifico bruto* con Victor Mac Laglen («Corriere Padano» 16/3/1938) rincara la dose. «I film con Victor Mac Laglen sono tutti uguali: soggetto, sceneggiatura, regia, ecc., stanno sempre in funzione della sua esibizionistica brutalità. Purché egli sogghigni e sghignazzi sgangheratamente, purché faccia a pugni (...) il resto non conta. Nemmeno la banalità e il vietume della trama». Il soggetto — la durezza della vita degli operai degli altiforni — offriva spunti interessanti, «ma evidentemente i produttori hanno preferito non avventurarsi in un mare troppo impegnativo e si sono impantanati negli eventi più convenzionali, le solite lotte di uomini brutali. (...) Pensavo, durante la proiezione, alla meschinità di certe menti hollywoodiane, e mi figuravo certi produttori e registi scamiciati, dal grosso avana tra le labbra, in procinto di girare, estrarre di tasca un prezioso taccuino su

cui erano venuti annotando in precedenza trovate e spunti piaciuti al grosso pubblico, svolgere da un gomitolo (sempre lo stesso) un po' di filo, legare tra loro i suaccennati spunti, tanto perché stessero uniti, e varare il film. Il quale non può non annoverarsi fra le molteplici prove di perfetta sciatteria che d'oltre oceano giungono a noi con cronometrica regolarità». L'immagine del gomitolo è decisamente bella.
Nelle recensioni americane viene fuori una qualità insospettata, ma sempre presente negli scritti di A., l'ironia. Ecco come liquida *Una donna qualunque* con Melwyn Douglas («Corriere Padano» 23/11/1937 e *L'isola del male* con Boris Karloff (ibid. 5/11/1937). «*Una donna qualunque* è un film qualunque, uno di quelli che passano senza lasciare scie di alcuna specie (...) con un contenuto fragile quanto una palla di vetro». «Il regista di *L'isola del male* si è limitato a dare prova di una mediocrità senza fine».
La stroncatura di *La corriera del West*, uno dei soliti western, è contenuta nel comico riassunto della trama. «C'entra una miniera d'oro sulla quale si intrecciano loschi intrighi ad opera di alcuni gangsters a scartamento ridotto. C'entrano due cow-boys proprietari di una miniera (...). C'entra una stomachevole ragazza della quale si innamora (che fegato!) George O'Brien. E c'entra di passaggo anche una sgangherata corriera con funzioni più che altro folcloristiche. Il tutto affumicato da una scurissima fotografia».
«Strani zingari quelli di *Sangue gitano*» commenta a proposito del film di Harold Schuster («Corriere Padano», 5/11/1937). «Hanno dimore che somigliano più ad accoglienti "cottages" inglesi che ai tradizionali malconci carrozzoni. Centellinano alle cinque un buon thè; mollemente sdraiati su poltrone di vimini, ricevono duchi e bazzicano castelli lussuosi, si trasferiscono dall'Irlanda a Londra con invidiabile facilità e iscrivono stupendi cavalli al famoso Derby, non solo, ma lo vincono. Simpatico mestiere quello dello zingaro! Il film è una leggiadra e patetica storia che mi sa di americano lontano un miglio, ma trasportata in un altro mondo risulta stonata. (...) Ha spunti che vogliono parere lirici ma che si manifestano troppo chiaramente come pretesti per propinarci giallissimi tramonti e azzurrissime acque. E con che spigliatezza Henry Fonda si innamora di Annabella, tremendamente femminile...».
L'ironia esplode in tre pezzi di costume che potrebbero degnamente figurare in un'antologia satirica sull'America vista dagli europei. *I custodi della civiltà* («Cinema», 10/10/1939) è una pamphlet sul celebre Codice di Will Hays. «Oggi che il mondo è impazzito per la guerra, l'America ha il dovere di custodire la civiltà politica, culturale e spirituale della razza umana» sentenziava Will Hays. «L'America ha sempre avuto un fiuto particolare per volgere a suo favore il corso degli eventi» replica A, dopo aver passato in rassegna le opinioni del tristemente famoso "custode".
L'albergo dei morti a Hollywood («Cinema», 25/6/1939) è una visita immaginaria — in America Antonioni ci andrà trent'anni dopo per *Zabriskie Point* — al bizzarro cimitero della mecca del cinema americano. Per un europeo, abituato alla «raccolta austerità dei suoi camposanti», entrare in quell'ombreggiato, ridente parco è uno choc. Niente cipressi, niente croci, «e soprattutto niente simmetria, perché la simmetria è freddezza e monotonia, e tutto deve essere invece allegro, sorridente nel Cimitero di Hollywood». «Sembra che una preoccupazione sola abbia sovrastato i costruttori, quella di allontanare ogni idea, la più vaga, della morte. Evidentemente il loro

Joel McCrea, Bob Burns, Frances Dee in *Un mondo che sorge* di Frank Lloyd

ragionamento s'è imperniato sul fatto che un mortale, allorché si prende cura della sua ultima dimora, è ancora in vita, per cui è più facile che indirizzi la sua scelta verso un accogliente e grazioso cantuccio (...). Gli parrà di mantenere un certo contatto con la vita, di essere quasi meno morto».
C'è di che accontentare «i morituri più bizzarri, gli spiriti più estrosi»: tombe d'ogni genere e d'ogni gusto, lapidi in ordine sparso, «loculi strampalati che stanno a rivelare l'ultimo capriccio di una diva che volle, morendo, attirare ancora una volta su di sé i confortevoli raggi della popolarità». «Per chi voglia dormire il sonno eterno al coperto, c'è il Mausoleo», una grande costruzione di aspetto signorile. «Là sotto, e nelle gallerie che di là si partono, stanno allineate coppe, vasi, scrigni d'oro d'argento e di bronzo che racchiudono le ceneri dei cremati. Sembra l'atrio della Direzione di una Società Sportiva, con la mostra dei trofei. Alcune seggiole, qualche panchina, uno scrittoio con telefono completano il quadro. L'impresa organizzatrice si è preoccupata di creare nel sito un'atmosfera di familiarità, quasi di benessere, di eliminare insomma quell'aura addolorata che l'umanità europea impone ai propri cimiteri. Il dolore, a Hollywood, non ha pregiudizi. Il pubblico entra nel cimitero, si mette a sedere sulle panchine, fa all'occasione telefonate d'affari, mangia panini imbottiti, legge i giornali. Sta come a casa sua o, al più, in un giardino pubblico. E ciò gli dà coraggio, lo illude».
«Il cimitero di Hollywood distribuisce al pubblico oggetti reclamistici di vario genere. Calendari riproducenti gli angoli più romantici, matite recanti la scritta "Seppellitevi nel ridente cimitero di Hollywood!", cartoncini variopinti nei quali si alletta l'interessato con preziose prospettive: "Volete riposare accanto a Rodolfo Valentino?"». «C'è da chiedersi» conclude A. «se un simile apparato, una simile messa in scena, piuttosto che ad un pio desiderio di attenuare il dolore, non siano dovuti a una satanica regia».

Leggendo *La scuola delle mogli* «Cinema» 25/2/1940) ci accorgiamo che le preoccupazioni dei produttori di Hollywood non differiscono da quelle della Compagnia del cimitero: allontanare ogni idea della morte, non inquietare, illudere. Non si spiegano diversamente il costante riaffiorare nei film americani dell'idea di redenzione («magari appena adombrata» e «anche là dove gli ambienti sono foschi e loschi i personaggi», la difesa a oltranza della famiglia e del matrimonio in un paese dove i divorzi sono all'ordine del giorno. Si veda, ad esempio, come viene tratteggiata, idealizzata, la «figura della moglie» nei film soprattutto commerciali.
«È una moglie tenera, affabile, pulita, ben pettinata, toccabile da per tutto, che dà al vederla un senso di riposante benessere: una moglie confortevole. La s'incontra spesso in certe cucine immacolate, lucide e ariose sebbene un poco false, senza fumo sui muri, senza odori di grasso bruciato (...). In tali cucine i mariti possono entrare senza sentirsi pesci fuor d'acqua, senza rovinarsi l'appetito. E in tali cucine si rifugia la nostra moglie per dar sfogo alla sua gioia o al suo malumore (...). Se la donna piange, ci senti unito al pianto il conforto di quella raccolta intimità.
«Altre volte l'incontro avviene in casolari abbandonati pieni di polvere, ricamati di ragnatele (...). C'è tuttavia là dentro un'aria cordiale, seppure un tantino misteriosa. Generalmente le cose procedono in questo modo: i due coniugi hanno bisticciato, lei è fuggita di casa seguita a breve distanza da lui. Scoppiato violento il temporale, i due sono costretti a rifugiarsi nel casolare. Il camino è presto acceso e i panni inzuppati messi ad asciugare davanti al fuoco. Scende la notte e i coniugi, che non si sono scambiati parola, arrangiano letti di fortuna, una coperta stesa su una corda li separa. È mezzanotte, fuori imperversa il temporale, la moglie trema. Ma lo sposo ha scovato in un armadio vecchi abiti femminili e li ha indossati; lei sbotta a ridere e la coperta finisce a terra. Tutto falso, d'accordo, tutto artificioso e convenzionale» ma il pubblico non sottilizza, è la conclusione che conta, e la conclusione è che «la moglie finisce tra le braccia del marito».
Se nostra moglie «imbastisce un flirt con un amico di famiglia, è a fin di bene, per richiamare il marito ai suoi doveri; se trascura la casa è per far notare il disordine che in essa provoca la sua assenza; se ordisce intrighi è sempre in vista di uno scopo lecito e ammirevole; insomma tutto il daffare da cui la nostra moglie è presa ha un solo movente: il raggiungimento o il mantenimento della felicità. Non è questo, per esempio, il motivo fondamentale delle pellicole di Frank Capra? Con le sue trame piacevoli e dense di accidenti egli prepara delle mogli, combina matrimoni. Sa che in fondo tutta l'umanità ha questa aspirazione». L'aspirazione di avere a casa una Myrna Loy che ti attende: «Il suo volto caldo e sereno è paziente, tutt'altro che bello, sembra fatto apposta per offrire riposo a chi lo guarda».
Certo, «anche le mogli sono buone a far quattrini», in America. Ma per fortuna a Hollywood ci sono anche dei "producer" liberali, che sanno capire la poesia: una di queste eccezioni è Sol Lesser. In *Chrysler apribile con strapuntini* («Cinema», 25/3/1941) — lo scrittore Thornton Wilder diceva che se avesse avuto una macchina sarebbe stata una Chrysler — A. passa in rassegna le lettere che si sono scambiati Lesser e Thornton Wilder in occasione della riduzione in film del dramma *La nostra città*. «Certo, il film-arte nasce davanti alla "camera", e solo là», commenta; ma il cinema è anche collaborazione, e quando «un produttore e un poeta lavorano intorno a un film co-

me intorno a una loro creatura, e si entusiasmano come due fanciulli» («c'è infatti molto di fanciullesco, cioè di puro, in queste lettere, c'è soprattutto il soffio di una benefica moralità») l'opera non può che avvantaggiarsene». E conclude: «Ci consola il pensiero che in qualche parte del mondo si lavora seriamente anche intorno al cinematografo».
Fra il 1943 e il 1946 pubblicherà altri due pezzi sull'America: *Il cimitero della celluloide* («Cinema», 25/12/1943) e *Frigida America* («Film Rivista», 31/8/1946). Il secondo è introvabile. Il primo è una recensione di un romanzo-pamphlet su Hollywood di Liam O'Flaherty, autore tra l'altro della novella da cui John Ford trasse *Il traditore*. «Hollywood vi è rappresentata come una piovra che attrae e soffoca gli intelletti dopo averli dissanguati: è il regno dell'assurdo, di ogni sorta di assurdo: amoroso, artistico, sociale». Purtroppo il moralismo manicheo dello scrittore fa «scivolare tutto talmente verso la caricatura che alla fine ogni ferocia si sperde».

In difesa del documentario

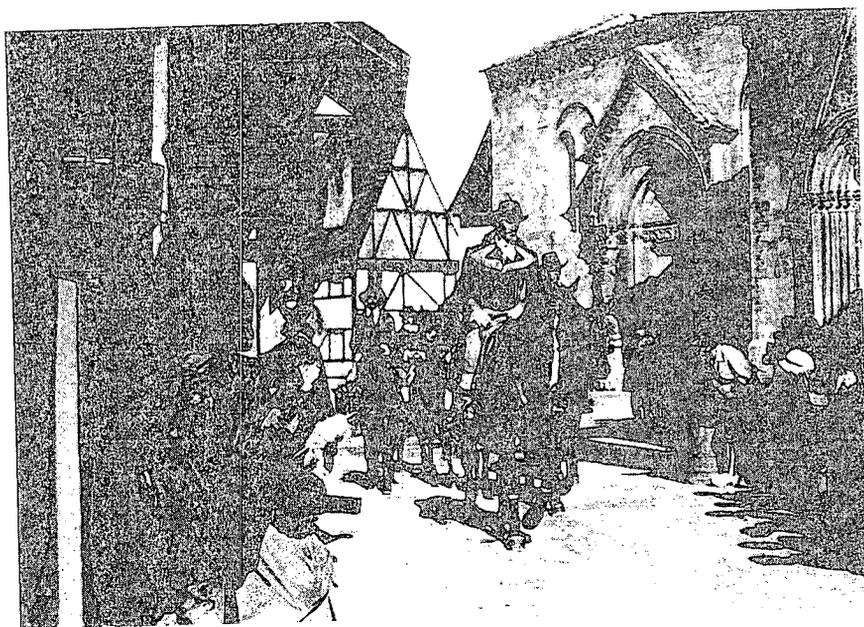
Nei suoi scritti giovanili A. ha sempre dato, profeticamente, una grande importanza ai documentari. Non manca mai di parlarne nelle corrispondenze da Venezia: «Nove documentari ha presentato l'Italia, ed è con soddisfazione che rileviamo l'alto grado tecnico raggiunto; ciò significa che le polemiche di questi ultimi tempi non sono state, una volta tanto, inutili» (*La sorpresa veneziana*, in «Cinema», 25/9/1940). Ma aveva già cominciato a prenderne le difese fin dal suo secondo articolo pubblicato sul «Corriere Padano» il 21/1/1937, intitolato appunto *Documentari*. Dopo aver rilevato che «in Italia non si è mai dato a questo vitale ramo del cinema lo sviluppo che merita», depreca il fatto che spesso «vi si innesta un qualsivoglia tenue soggetto tanto per ravvivare l'interesse del pubblico». «Ebbene, crediamo che tale ibridezza sia più dannosa della pesantezza. Non è con la trama che si deve suscitare l'interesse». (Come vedremo subito, è il rimprovero che rivolge anche al grande Flaherty). «Tutti i problemi possono venire analizzati. Qualsiasi visione di questa nostra vita e del nostro ambiente può, a mezzo del documentario, svelare segreti insospettati». Per riuscire a esprimere «la nuda realtà nella sua intima essenza» un regista deve conoscere a fondo il soggetto, avere «una finissima sensibilità e una solida cultura». «Compito primo del regista sarà quello di mantenere un costante, intimo contatto con la realtà, poiché il documentario non è fantasia, non è creazione, ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni prettamente reali. Nel documentario ogni sogno dello schermo è infranto, la macchina gioca solo con la vita».
L'errore di Flaherty in *La danza degli elefanti* («Corriere Padano», 8/12/1937) è di aver voluto raccontare una storia. «Il tema è bellissimo e luminoso». (Ispirato a un racconto di Kipling, il film rievoca la leggenda secondo cui ogni anno gli elefanti si riuniscono e compiono una misteriosa danza nella foresta). Per «ritrovare tutte le primitive fonti dell'emozione umana» era necessario «giungere alla danza dopo una preparazione ritmica intensa e avvincente, tale da trascinare grado a grado lo spettatore in un'atmosfera di mistero che potesse giustificare e comunicare il senso della danza stessa, che rappresenta un mito, una religione panica della giungla». Invece di «attenersi rigorosamente al puro documentario» — era «il

solo mezzo» per sondare la profonda poesia del tema —, Flaherty «si è lasciato trascinare dal motivo drammatico, l'avventurosa storia del piccolo Tomai, determinando uno squilibrio che disarmonizza un poco la struttura del film. Questi documentari comportanti trame, specialità di Flaherty, sono tremendamente difficili per la necessità di dosare le proporzioni fra vicenda e documento. Ne *L'uomo di Aran* la vicenda era in funzione del documento, gli dava maggior luce e calore. Ne *La danza* è l'opposto. L'errore è tutto qui».

Quando il regista americano non cede a preoccupazioni narrative «vengono in luce cose meravigliose, degne veramente di un grande poeta, come la scena della caccia finale». «Invece la famosa danza risulta una piatta e faticosa sequenza di elefantesche gambe ammaestrate, e di proboscidi squassanti inutilmente, che non ci danno il senso di una soprannaturale manifestazione di forze primordiali. Siamo nondimeno davanti a un'autentica opera d'arte cinematografica, interessantissima, ariosa e potente».

Nei suoi documentari, a cominciare da *Gente del Po*, A. eviterà di raccontare delle storie, non si lascerà «trascinare da motivi drammatici». *Gente del Po* è del 1943. Quattro anni prima aveva pubblicato («Cinema», 25/4/1939) un articolo programmaticamente intitolato *Per un film sul fiume Po*. Il «pezzo», il primo da lui pubblicato su «Cinema», quasi una sorta di proclama ideale, è corredato da numerose fotografie che illustrano i propositi del futuro regista. A. parte da una costatazione: la gente padana, «gente solida, dai gesti lenti e pesanti», è «innamorata del Po». «Un alone di simpatia, potremmo dire d'amore, circonda questo fiume che, in un certo senso, è come il despota della vallata». Questa simpatia resiste anche ai «collaudi delle piene»: il despota è anche il benefattore della vallata; lungo il fiume infatti «sorge una nuova economia circoscritta», da esso «tutti traggono ogni possibile profitto»; «si stabilisce insomma un'intimità tutta speciale, alimentata dalla comunanza di problemi, dalla stessa lotta delle popolazioni contro le alluvioni». Ecco dunque un primo motivo fondamentale «del nostro ipotetico film», «la piena».

A questo punto l'autore si domanda: documentario o film a soggetto? Esaminati brevemente i pro e i contro di queste due eventuali «forme», conclude: «Non vogliamo qui dar consigli, e tanto meno suggerire trame. Ci basti dire che vorremmo una pellicola avente a protagonista il Po. In essa non il folclore, cioè un'accozzaglia di elementi esteriori e decorativi, destasse l'interesse, ma lo spirito, cioè un insieme di elementi morali e psicologici. Una pellicola in cui non le esigenze commerciali prevalessero, ma l'intelligenza». Intelligenza, psicologia, interiorità, tensione morale: non sono queste le caratteristiche salienti del cinema di A.?

Che A. critico pensasse al cinema d'autore ci viene testimoniato anche da "pezzi" dedicati al sonoro, al doppiaggio, al colore, persino ai rapporti, a quel tempo fantascientifici, tra cinema e televisione. Sul sonoro ritorna più volte in «Cinema» (*Due lustri di sonoro*, 25/12/1940; *Parole di un tecnico*, 25/12/1940). Per lamentare che «il livello sonoro dei film italiani è tecnicamente piuttosto mediocre». Per ribadire il «valore creativo dell'elemento suono nel cinema: il dialogo deve fondersi con l'immagine, non annullarne la funzione espressiva, o disturbarla»; la parola infatti «rappresenta uno, e uno solo, degli elementi compresi nel termine "suono": grida, risa, sospiri, rumori eccetera rientrano — con la musica — in quel termine».

Amedeo Nazzari in *Il conte di Brechard* di Mario Bonnard

In un paese come l'Italia, dove la "presa diretta" non ha mai avuto presa, queste posizioni "alla francese" erano indubbiamente coraggiose. Bisogna riconoscere che le colonne sonore nei futuri film di A. sono modelli insuperati di funzionalità e di creatività.
Sull'annosa questione del doppiaggio le posizioni del giovane A. si allineano a quelle della maggioranza: è una consuetudine umiliante per il pubblico italiano, «posto nella condizione di un bambino, o di un ammalato, che per mangiare deve essere imboccato»; e assurda sul «terreno estetico». «Per quanto accurato, il doppiaggio rimane un semplice surrogato acustico (...). L'anima di un film va perduta perché un doppiatore non può assolutamente risentire una sofferenza, una gioia, con la stessa coscienza dell'attore. (...) Il processo formativo dell'opera è univoco, il doppiaggio lo sdoppia dando vita ad un'unità artificiale, artisticamente nulla». (*Vita impossibile del signor Clark Costa*, in «Cinema», 10/11/1940; *Conclusioni sul doppiato*, ibid. 25/4/1941. Il signor "Clark Costa" è un individuo «ibrido, nato da una combinazione chimica»; sta ironicamente a indicare l'attore americano C. Gable costretto, nei film italiani, a parlare con la voce di Romolo Costa).
Singolarmente anticipatrici, come quelle sul sonoro, anche le considerazioni sul colore *(Suggerimenti di Hegel*, in «Cinema» 10/12/1942; l'articolo gli è suggerito da alcune riflessioni del filosofo tedesco contenute nel terzo libro dell'*Estetica*, intitolato "Il sistema delle arti". Premesso che «il cinema, arte fondamentalmente figurativa, ha come la pittura il suo mezzo di rappresentazione formale nell'apparenza esterna della natura e degli individui, purché lasci chiaramente trasparire la loro interiorità» (in questa difesa dell'interiorità c'è tutto A.) il critico prosegue: «Il colore deve considerarsi indispensabile all'assoluto di bellezza figurativa. Il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura. Come a fianco del sonoro il muto divenne intollerabile, a fianco del colore, il bianco e nero avrà

medesima sorte. L'avvenire cinematografico sarà sicuramente a colori (...)». Sarà dunque necessario che i registi si formino una mentalità pittorica: perché, se il problema del colore nel cinema è tecnico, «è pur sempre sospinto da presupposti estetici» che vanno perciò conosciuti.
«Pittoricismo in cinema d'ora in avanti non deve significare gusto della inquadratura, staticità, ricerca nella composizione del materiale plastico, alla Blasetti per intenderci; deve significare spiccato senso coloristico e tonale assolutamente nuovo in quanto sottomesso alle infinite oscillazioni del movimento». Hegel parla del colore come di un eco: l'idea richiama alla mente dello scrittore gli esterni di *Ombre rosse* (altrove definito "un ottimo film"). «Si pensi al passaggio di una nube su una prateria sconfinata, all'ombra della nube che passa: tutto un gioco di colori talmente potente da rimpiazzare qualsiasi corrispondente musicale... Pensate quale maestro del colore potrebbe essere, presumibilmente, uno Sternberg, sempre così sensibile al gioco delle luci e delle ombre, così rispondente in sostanza ai canoni hegeliani... È con una acconcia illuminazione che si arriva, al cinema, a esprimere per così dire l'inesprimibile».
In un altro articolo pubblicato sul «Corriere Padano» nella stessa epoca, scrive: «Fra qualche anno sarà impossibile sopportare pellicole in bianco e nero (...). Se la variopinta ondata hollywoodiana giunge a noi prima che una nostra produzione a colori possa contrastarle il passo, è finita. Ci vorranno anni per sollevarci».
Anche sull'avvenire della televisione (che allora in fase sperimentale veniva designata con il termine "trasmissione radiovisiva") A. ha idee precise. La televisione finirà per soppiantare il cinema? «Si tratta di una concorrenza apparente in quanto si è di fronte a due forme espressive spiccatamente differenziate». La televisione è legata all'attualità; di qui il carattere frammentario delle riprese e del montaggio. «Si imputava al cinema la sua provvisorietà, ma essa qui è assoluta, inevitabile». Mentre nel cinema «gli autori sono padroni della materia e possono trasfigurarla a loro piacimento», i registi e gli operatori televisivi sono incatenati ai fatti reali, al tempo effettivo, e quindi non hanno la «possibilità di trasmettere l'essenziale».
Che controllo può avere un regista "collegato" con tanti operatori diversi che agiscono per conto proprio, seguendo le proprie improvvise ispirazioni, i propri impulsi e le circostanze? «Gli effetti di questa frammentarietà saranno ben visibili sullo schermo ricevente. L'operatore televisivo, per quanto istruito dal regista, è abbandonato al caso...». Mancando la possibilità di una rigorosa scelta del materiale come avviene al cinema, «il montaggio televisivo non potrà assolutamente imporre un ritmo alla trasmissione». Per cui è inutile allarmarsi: «Almeno per quello che se ne sa oggi, la televisione sarà destinata a rimanere sempre ai limiti dell'arte».
Lasciando ad altri colleghi di «Cinema» il compito di dibattere su Verga e il realismo, A. si preoccupa soprattutto dei problemi tecnici e linguistici della settima arte. Egli si è sempre tenuto istintivamente lontano dalle battaglie troppo programmatiche. La sua concezione del cinema emerge, in maniera frammentaria ma limpida, da un breve articolo, il più "teorico", apparso su «Cinema» il 25 settembre 1939. Si intitola *Povertà* ed è un elogio della semplicità, dell'interiorità, delle «piccole cose che esprimono grandi concetti». «Esiste una legge psicologica la quale dice che a ogni moto dell'anima corrisponde un movente esterno; scoprire questi moventi è il

compito primo degli autori cinematografici. Ed è chiaro che quanto più numerosi saranno i moventi scoperti, tanto maggiore sarà la commozione suscitata».
Per toccare i sentimenti del pubblico non è necessario «architettare azioni complesse»: l'estro narrativo di un autore si manifesta nell'invenzione di «una serie nutritissima di dettagli, di trovate, di piccole cose che esprimano grandi concetti, di analogie, allusioni e, perché no?, di simboli». Uno sguardo del protagonista, il tremito di una mano, possono essere assai più rivelatori di «una complessa azione architettata allo stesso scopo». Siccome «le cose hanno una espressività preziosa per il cinema, che deve caratterizzare i suoi personaggi con mezzi visivi» (se si pensa al peso che gli oggetti, il paesaggio, hanno nel cinema di A., questa frase appare oggi come una velata dichiarazione di poetica) è sufficiente «includere nell'inquadratura un soggetto, o un movimento, che *dica* qualche cosa, perché l'occhio lo *senta,* anche se la macchina non vi si sofferma». La comunicatività con lo spettatore «scaturisce da un simile gioco di piccoli e grandi motivi».
Cita ad esempio *La kermesse héroïque* di Feyder, dove «un'infinità di particolari contribuisce a creare l'ambiente e a infondere arguzia al tono del film». E invece quanti oggetti inutili compaiono nei film (statue colossali sulle scrivanie degli uomini d'affari, sigarette accese tanto per *occupare* le mani): «invece di contribuire ad avvincere lo spettatore essi non fanno che distoglierlo dal centro della scena».

Terra verde

Dopo il citato saggio su Carné, l'articolo più ampio scritto da Antonioni in quegli anni è *"Terra verde", spunto per un film* («Bianco e Nero», 10, 1940). Potremmo intitolarlo "Per un film sulla Groenlandia". Leggendo quelle pagine non si hanno più dubbi sulla segreta aspirazione del critico a passare dietro la macchina da presa.
A. ha letto sul «Corriere della Sera» un racconto di fanta-ecologia di Guido Piovene, *Spunto per un romanzo,* in cui lo scrittore veneto, prendendo lo spunto da una suggestiva notizia scientifica — un tempo le coste della Groenlandia fiorivano nell'aria tiepida della Corrente del Golfo che vi passava vicino; a un certo momento della storia la benefica Corrente deviò verso il largo, il ghiaccio dell'interno scese pian piano verso il mare e quella fiorente civiltà si spense — osserva: «Che argomento di romanzo, o di film! A doverne fare un romanzo comincerei con una famiglia di contadini vivente presso la costa...». L'immaginazione si mette in moto: nel breve racconto Piovene percorre le tappe di quell'immaginaria catastrofe naturale, che culmina con il tragico esodo degli abitanti sotto l'avanzata implacabile dei ghiacci.
Sedotto dallo straordinario soggetto, che gli sembra decisamente "fotogenico", immaginando di «doverne fare un film» A. ci offre una sua dettagliata rilettura per immagini. Dove vivono gli ipotetici protagonisti del film? Invece che in campagna, colloca la famiglia di contadini di Piovene in un casolare appena fuori porta, «per non rinunciare al piacere di assistere da vicino alla vita della città, una piccola pacifica città dall'aria di villaggio, deliziosa come quella di *La kermesse héroïque* (mutatis mutandis, s'intende), ugualmente festevole e solo un po' più rustica».

Come dice Tonino Guerra, A. ama nascondersi dietro il "velo" di un personaggio femminile; niente di strano quindi che a un certo punto introduca sulla scena un personaggio di sua invenzione («Ed eccoci al punto in cui si rende indispensabile una ragazza, almeno per quanto ho in animo di dire» scrive), una fanciulla gaia e spensierata di cui si innamora segretamente il giovane contadino. L'evoluzione della ragazza viene posta in diretta correlazione con il "grande evento" dell'avanzata della trionfante barbarie della natura: man mano che i ghiacci avanzano la ragazza risente di quell'atmosfera, «in cui pesa impercettibile un lontano incubo», diviene più seria, e il suo comportamento nei riguardi dell'innamorato muta; «un bisogno di calore la spinge ad accostarsi a lui».

Per la scena madre del grande esodo, A. propone una soluzione visivamente assai felice: mentre il vecchio contadino a bordo di una nave osserva la costa allontanarsi «il suo ciglio si inimidisce tanto che a un certo momento tutto si ricopre di un velo: la riva, le case, le colline, la boscaglia, i monti bianchi, tutti bianchi». «Attraverso quel velo, ecco il bianco scendere lungo i pendii, i campi e la fattoria diventare bianchi, tutti bianchi di ghiaccio». Intorno alla neve «l'acqua si fa di un verde-azzurro freddo, metallico, come già rattrappita nel presentimento del gelo». A un certo momento il vecchio esplode in una violenta crisi di rabbia impotente: «urla, strepita, bestemmia, e il suo furore non fa che accrescere la commozione dei compagni». Quel grido è l'ultimo saluto, l'ultimo segno d'amore alla sua terra da parte di un anziano che sa di non potersi più rifare una vita altrove.

A. conclude il suo «abbozzo della trama così come la farei se mi venisse commesso di preparare lo scenario» con due parole sul colore. Impensabile il film senza il colore: «Non esibizione, non decoro, ma necessità intima del racconto, il colore determina qui non soltanto il clima ma il movimento psicologico, il dramma, che sta appunto nel divenire dei colori, nel loro graduale perder di forza». «Il nitore eccessivo dell'aria, l'ultimo guizzo dei fiori, dei fregi davanti al bianco che avanza accarezzando le cose con riflessi siderali: è la vita che se ne va con il colore». Elencati tutti gli effetti coloristici che si possono ottenere, prosegue: «Si obietterà che al punto in cui è la tecnica del colore si tratta di cose irraggiungibili. Ma se in arte dovessero spaventare le difficoltà tecniche, nessun capolavoro vedrebbe mai la luce». Quanto al titolo del film propone quello di *Terra verde*. «È il più indicato a suggerir l'idea della favola; c'era una volta una terra verde...».

In questo singolare trattamento, forse il primo scritto da A., colpisce l'importanza assegnata alle psicologie dei personaggi, al colore, al legame uomo-ambiente, «La storia di questa gente è quella stessa del loro ambiente... I sentimenti si fanno labili e artificiali, nella squisita civiltà moritura»: sembra quasi un commento all'ultima sequenza di *L'eclisse*, il film che dirigerà nel 1962. In una nota a piè di pagina, a proposito dell'ultima sequenza (la partenza delle navi), scrive: «Può sembrare estremamente difficile, se non impossibile, esprimere cinematograficamente simili stati d'animo. Eppure sono convinto che un regista sensibile, che disponesse di un buon attore, vi potrebbe riuscire benissimo». Questa professione di fede nelle possibilità del cinema di scandagliare i sentimenti più segreti non può non sorprendere, in un giovane destinato a diventare tra pochi anni uno dei più originali e acuti "psicologi" del cinema moderno.

In un'ideale antologia degli scritti di Michelangelo Antonioni critico, *Terra*

verde non potrebbe mancare. Invenzioni precinematografiche a parte, questo saggio di alta letteratura rivela uno stilista dotato di un'innegabile immaginazione visiva. Con il saggio su Marcel Carné, certi pezzi "americani", le recensioni ai citati film di Pabst, Fejós, Duvivier, Ford, Camerini, Ejzenštein, Visconti, è una delle cose più interessanti uscite dalla penna di A. critico.
Assorbito dalla preparazione dei suoi documentari, dopo il 1948 A. dirada le collaborazioni critiche. Gli ultimi interventi su «Cinema» sono una silloge di dichiarazioni di personalità della cultura concernenti la settima arte. Da Croce a Lenin, da Claudel a Tolstoi («Il cinema ci rivela il movimento, ed è una grandissima cosa»), dai fratelli De Chirico a Honegger, per non parlare dei cineasti, tutto quanto è stato detto sull'argomento si ritrova in questo "Breviario del cinema" pubblicato a puntate tra il 1949 e il giugno 1950, quando ormai erano iniziate le riprese di *Cronaca di un amore*.

Il breviario del cineasta

Il titolo del suo ultimo contributo critico prima di passare alla regia ci offre lo spunto per concludere questa rapida carrellata sui suoi scritti giovanili. Quale è il "Breviario del cineasta" secondo A. critico?

Atmosfera. «È il segreto primo della riuscita di un film» (*Intervista a un costumista*, in «Cinema», 25/4/1940). «Si deve avere l'esatta sensazione dell'atmosfera vissuta dai personaggi» (*Machaty e il suo "Notturno"*, cit.). «Infoscare l'atmosfera il più possibile non significa creare un'atmosfera» (*L'ultimo gangster*, in «Corriere Padano», 26/3/1938).

Bravura. «Le immagini di *Les enfants du paradis* sono di una eleganza veramente d'eccezione, l'ambientazione ricchissima e accurata, il racconto esatto per equilibrio e per dosatura di drammatico, di patetico e di ironico... Eppure dietro a tutto ciò noi abbiamo sentito il gelo, proprio come se Carné fosse il primo a non lasciarsi prendere. (...) Si è portati ad acclamare la bravura ma a rimpiangere il cuore» (*Film di tutto il mondo a Roma*, cit.). «La commozione stenta a venire. Si resta oppressi più che toccati. Davanti agli "urli visivi" di *Ivan il Terribile* si rimpiange la suggestione di una voce sommessa» *(ibid.)*.

Cinema e letteratura. «Ogni adattamento comporta un arrangiamento, e l'arrangiamento non è certo utile all'unità artistica di un'opera. (...) Un capolavoro cinematografico sarà tanto più autentico quando il soggetto sarà germogliato esclusivamente in vista della sua concretizzazione in film. (...) I letterati sono dunque ben accetti, ma per favore dopo i cinematografari!» (*Assente: l'intelligenza!*, in «Corriere Padano», 17/12/1937).

Critici. «Troppo spesso la critica si sbizzarrisce in polemiche che lasciano il tempo che trovano. Ci vuole una buona dose di sincerità, una critica serena e severa, severa appunto perché serena» (*Dell'educazione artistica*, in «Corriere Padano», 2/3/1937).

Documentari. «Il documentario non è fantasia, non è creazione, ma è rappresentazione, interpretazione e valorizzazione di manifestazioni pretta-

mente reali. Tutti i problemi possono venire analizzati, qualsiasi visione di questa nostra vita e del nostro ambiente può a mezzo del documentario svelare segreti insospettati. Compito primo del regista sarà quello di mantenere un costante e intimo contatto con le cose (se vuol attingere) la nuda realtà nella sua intima essenza» (*Documentari*, in «Corriere Padano», 21/1/1937.

Esercenti. «*Lady Hamilton* di A. Korda è uno di quei film che piacciono agli esercenti perché scivolano nell'animo dello spettatore medio e lo commuovono dandogli l'impressione di essere sensibile. Il film (storia degli amori di Lady Hamilton con Nelson) scorre tra argini leccati, smussati d'ogni asperità; e dire che di asperità in quella storia ce n'erano in abbondanza; anche politiche» (*Film di tutto il mondo a Roma*, in «Film d'Oggi», 13/10/1945).

Fantastico. «Al cinema le vie del fantastico sono irte di pericoli e di difficoltà, tanto che non sapremmo lì per lì citare un film che abbia violentato, cioè fatto suo, a tal punto il fantastico da renderlo reale» (a proposito di *Il ladro di Bagdad*, di M. Powell, *Film di tutto il mondo a Roma*, cit.).

Impegno. «Non si fa arte senza impegnarsi dentro seriamente, religiosamente, con assoluta buona fede. (...) È necessario che l'artista nel suo pensiero non metta niente di più niente di meno del suo sentimento: l'arte falsa esteticamente lo è anche moralmente. (...) Un artista cade nell'immoralità soprattutto quando tradisce se stesso» (*Distrazioni*, in «Cinema», 25/11/1941).

Interiorità. «Le vicende di cui è interprete non sono affatto sufficienti a darci l'idea del tormento vero, interiore, del protagonista» (*L'arte e gli amori di Rembrandt*, in «Corriere Padano», 11/12/1937). «Ciò che deve prevalere è il movimento interno dei personaggi» (*Lonesome*, in «Cinema», 25/12/1940). «Mirare diritto al puro dramma umano» (*Mayerling*, in «Corriere Padano», 20/11/1937). «Far intuire più che vedere» *(Machaty e il suo "Notturno"*, cit.). «Un buon regista può rendere fotogenica e interessante la più scialba e piatta delle città, dipende dal mondo intimo che metterà nella sua opera» (*Distrazioni*, in «Cinema», 10/4/1941).

Luce. «Nel cinematografo è con un'acconcia illuminazione che s'arriva a esprimere per così dire l'inesprimibile» (*Suggerimenti di Hegel*, in «Cinema», 10/12/1942).

Musica. «Nella vita gli uomini vengono in generale a trovarsi in "situazioni musicali" assai più raramente di quanto non accada nei film» (*Due lustri di sonoro*, in «Cinema», 25/12/1940).

Novità e bellezza. «Le sole opere di cinema che in fondo contano sono quelle che tendono a un assoluto di novità e bellezza; ogni altro interesse deve rimanere in sottordine» (*"Terra verde" spunto per un film*, in «Bianco e Nero», 10, 1940).

Personaggi. «Niente happy end, nessun eroe padreterno di stampo hollywoodiano, nessun temperamento inverosimile: tutte creature profondamente umane, vive, con un cuore che batte» (*L'ultimo Pabst*, in «Corriere Padano», 21/9/1937). «Far vivere i personaggi con passione, in un ambiente stilisticamente indovinato» (in «Corriere Padano», 19/11/1937).

Produttori. «Appare giusta la illazione per cui la qualità del produttore può determinare la qualità del prodotto» *(Chrysler apribile con strapuntini*, «Cinema», 25/3/1941).

Pubblico. «I film che vogliono incontrare il maggior favore delle moltitudini dovranno essere temperati da una specie di sentimentalismo elementare, semplice, popolare» (*Umori del pubblico*, cit.). «Come par facile la vita al cinematografo!» *(Angeli sulla strada*, in «Corriere Padano», 17/11/1937). «Il giudizio del pubblico viene formulato sulla base di sentimenti e simpatie: il volto degli interpreti, il grado di orecchiabilità del commento musicale, e soprattutto il romanticismo della trama. Non si deve "andare verso il popolo", ma "portare il popolo verso di noi". Non si può pensare di abbassare il livello dell'arte perché irraggiungibile dalle classi minori. Non si riuscirebbe mai più a rialzarlo...» (*Dell'educazione artistica*, in «Corriere Padano», 2/3/1937).

Soggetti. «Ogni soggetto può essere buono, purché — aggiungiamo — rechi quel tanto di umano sufficiente a farlo parere verosimile, tenuto conto però che in arte non sempre il verosimile è vero» *(Umori del pubblico*, «Cinema», 25/7/1939). «Per essere espressi, i soggetti debbono essere prima profondamente sentiti» (*Documentari*, «Corriere Padano», 21/1/1937). «Non è con la trama che si deve suscitare l'interesse» *(ibid.)*.

Sonoro. «L'essenza del cinematografo va indicata in un equilibrio ottico-acustico nel quale l'immagine ha una posizione preminente rispetto alla parola». «La parola non deve annullare la funzione espressiva dell'immagine». «Il suono, dialogo incluso, deve avere un valore creativo» (*Vita impossibile del signor Clark Costa, Parole di un tecnico, Due lustri di sonoro*, in «Cinema», 10/11 e 25/12/1940). L'errore di Capra in *Orizzonte perduto* è quello di essersi a volte affidato a «mezzi puramente dialogici», «e allora il succo letterario del soggetto appare sulla bocca dei personaggi che si mettono a fare lunghe chiacchierate spiegando l'essenza di un avvenimento». «L'artista ha preso la mano al regista», e Capra «ha perso un poco il controllo di se stesso» (*Orizzonte perduto*, in «Corriere Padano», 6/11/1937).

Tecnica. «Se in arte dovessero spaventare le difficoltà tecniche, nessun capolavoro vedrebbe mai la luce» *("Terra verde", spunto per un film*, in «Bianco e Nero», 10, 1940). «La tecnica non deve mai essere fine a se stessa, come ad esempio in *Amleto* di Olivier, ma deve essere al servizio della poesia, come in *La terra trema*» *(La terra trema*, in «Bianco e Nero», 7, 1949). «Il caligarismo di Marcel L'Herbier si risolve in un gioco di pura e scaltra e sfacciatissima tecnica. (...) L'arbitrario non ha mai portato all'arte. (...) L'impossibilità a tendere intimamente verso un assoluto di originalità, quindi di poesia, resta l'handicap di L'Herbier» (*L'Herbier sulle orme di Méliès*, in «Cinema» 25/1/1943).

Michelangelo Antonioni nel 1939

Scritti critici (1935-1949) di Michelangelo Antonioni

Per stendere il presente elenco degli scritti di Michelangelo Antonioni critico cinematografico, 1935-1949, ci siamo valsi delle ricerche svolte da Aldo Bernardini (vedi la voce "M.A." dello "Schedario Cinematografico", Centro San Fedele, Milano, 1964, pp. 18-19) e della collaborazione di Paolo Micalizzi per quanto riguarda il «Corriere Padano».

RECENSIONI, SAGGI MONOGRAFICI

a) Pubblicati sul «Corriere Padano»:

Machaty e il suo "Notturno", 30/6/1936
Universitari alle prese con il passo ridotto [rassegna di documentari], 7/4/1937
L'ultimo Pabst (Mademoiselle Docteur), 21/9/1937
Sangue gitano di H. Schuster, 5/11/1937
Orizzonte perduto di F. Capra, 6/11/1937
L'uomo ombra di W.S. Van Dyke, 7/11/1937
Marcella di G. Brignone, 11/11/1937
Settimo cielo di H. King; *Amanti di domani* di R. Riskin, 12/11/1937
Accusata di T. Freeland, 14/11/1937
Cuor di vagabondo di J. Epstein; *Angeli della strada* di M. Frič, 17/11/1937
Aurora sul deserto di W. Dieterle, 18/11/1937
Nina Petrovna di V. Touriansky, 19/11/1937
Mayerling di A. Litvak, 20/11/1937
Una donna qualunque di F. Nugent; *La corriera del West*, di E.F. Cline, 23/11/1937
Senza perdono di G. Marshall, 25/11/1937
L'idolo del male di H. Edwards, 30/11/1937
Il signor Max di M. Camerini; *Il principe e il povero*, di W. Keighley, 2/12/1937
Felicita Colombo di M. Mattoli, 3/12/1937
La danza degli elefanti di R. Flaherty, 8/12/1937
L'arte e gli amori di Rembrandt di A. Korda; *Parnell* di J. Stahl, 11/12/1937
Anime sul mare di H. Hathaway, 12/12/1937
Il Conte di Brechard di M. Bonnard, 1/1/1938
Vittima sommersa di W. Clemens, 6/1/1938
Yoshiwara (Il quartiere delle geishe) di M. Ophüls, 7/1/1938
Sotto i ponti di New York di A. Santell, 9/2/1938
Angelo di E. Lubitsch, 10/2/1938
Candelabri dello zar di G. Fitzmaurice; *Le tre spie* di V. Saville, 11/2/1938
Charlie Chan alle Olimpiadi di D. Zanuck; *Baci sotto zero*, di T. Taurog; *La lucciola* di R.Z. Leonard, 16/2/1938
La vergine di Salem di F. Lloyd, 18/2/1938
Scandalo al Grand'Hotel di D. Zanuck, 20/2/1938
Un dramma sull'Oceano di M. St. Clair, 22/2/1938
La Contessa Alessandra di J. Feyder, 9/3/1938
La fine della Signora Cheyney di R. Boleslawsky, 10/3/1938
Carnet de bal di J. Duvivier, 12/3/1938
Zanne e artigli di F. Buck [documentario]; *Prigioniero volontario* di D. Howard, 15/3/1938
Il magnifico bruto di G. Blystone, 16/3/1938
Uragano di J. Ford, 17/3/1938
L'allegro cantante di G. Righelli, 22/3/1938
La gelosia non è di moda di W. Lang (e D. Zanuck), 24/3/1938
L'ultimo gangster di E. Ludwig; *Voglio danzar con te* di M. Sandrich, 26/3/1938
L'ultima partita di F.A. Dwan, 31/3/1938
Gli ultimi giorni di Pompei di E.B. Schoedsack, 1/4/1938
Un mondo che sorge di F. Lloyd, 2/4/1938
Il trionfo della primula rossa di A. Korda, 7/4/1938
Un colpo di fortuna di M. Leisen, 12/4/1938
Tovarich di A. Litvak, 13/4/1938
Milionario su misura di M. Curtiz, 20/4/1938
L'isola delle perle di J. Hogan, 23/4/1938
L'ultima nemica di U. Barbaro, 3/5/1938
I filibustieri di C.B. De Mille, 7/5/1938
La vita futura di W.C. Menzies, 8/5/1938
Elzeviri a passo ridotto, 23/7/1938
Luciano Serra pilota di R. Rossellini, 26/10/1938
Los novios de la muerte [poesia di un documentario], 25/1/1939
La Settimana cinematografica di Venezia, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 settembre 1940

b) Pubblicati su riviste:

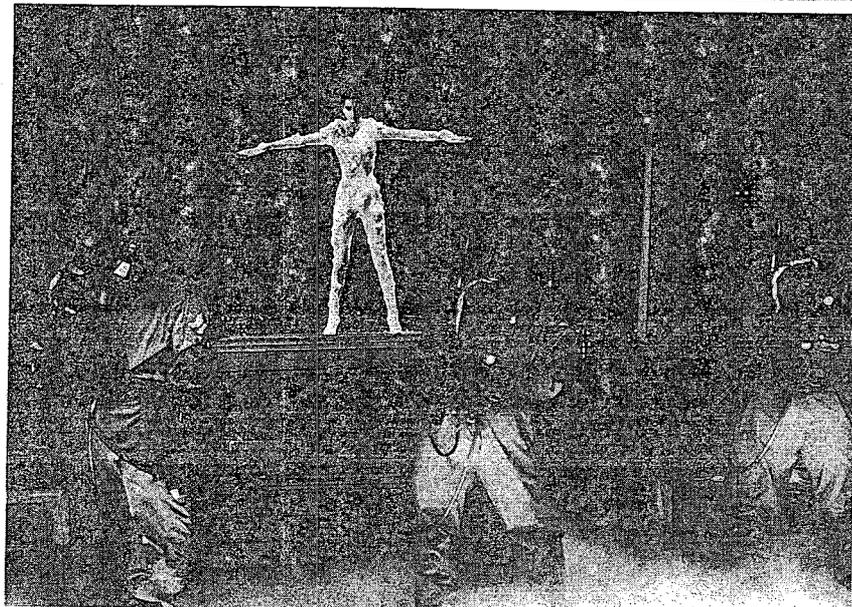
Panoramica [la produzione italiana 1938-39], «Cinema», 10/7/1939
La sorpresa veneziana, «Cinema», 25/9 e 10/10/1940
Ombre rosse «Cinema», 25/11/1940 (firmato Vice)
Primo amore di P. Fejós, «Cinema», 25/12/1940
L'Herbier sulle orme di Méliès, «Cinema», 25/1/1943
Pierre Bost, Jean Giraudoux, «Bianco e Nero», 5, 1943
Prévert e Carné, «Lo Schermo», 8, 1943
Miseria e poesia di Charlot, in "Charlie Chaplin", «Cosmopolita», Roma, 1944
Film di tutto il mondo a Roma, «Film d'oggi», 6 e 13/10/1945, 3/11/1945
L'ultimo Disney, «Film Rivista», 9/9/1946
Omaggio a Clair, «Film Rivista», 13/9/1946
Omaggio a Renoir, «Film Rivista», 19/9/1946
Marcel Carné parigino, «Bianco e Nero», 12, 1948
La terra trema di L. Visconti, «Bianco e Nero», 7, 1949.

ARTICOLI E SAGGI VARI

a) Pubblicati sul «Corriere Padano»:

Soggetto e regia, 28/3/1935
Documentari, 21/1/1937
Per un Teatro dello Stato, 18/2/1937
Dell'educazione artistica, 2/3/1937
Consigli, 3/6/1937
Quaderno di appunti, 27/7/1937
Assente: l'intelligenza!, 17/12/1937
Gli inglesi a Malta [recensione del libro omonimo di Luigi Preti], 6/5/1937
Elzeviri a passo ridotto, 27/3/1938
Sul cinema nazionale, 27/3/1938
Due angeli sotto la pioggia [impressioni di un soggiorno a Solda], 6/8/1938
Taccuino: pubblico e battimani, 14/9/1938
Strada a Ferrara [racconto], 8/10/1938
Conversazioni [intervista a Silvana Jachino], 18/11/1938
Per Nuova York, 10/12/1938
Ritratto [racconto], 18/12/1938
La rinascita del nostro cinema e la riorganizzazione industriale, 12/1/1939
Panoramica della produzione nazionale, 22/1/1939
Il problema dei soggetti..., 10/2/1939
Uomini di notte [racconto], 18/2/1939
Luci ed ombre dello schermo a Ferrara [a proposito di un progetto di anonimo per un film su Alfonso I D'Este e Lucrezia Borgia], 22/2/1939
Interrogativi cinematografici, 23/2/1939
Corriere cinematografico, 13/4/1939
Vita selvaggia, 16/5/1939
Cronache del cinema 14/7/1939
Del colore, 2/1/1940
L'ultima lezione di Nello Quilici, 8/8/1940

b) Pubblicati su riviste:

Per un film sul fiume Po, «Cinema» 25/4/1939
L'albergo dei morti a Hollywood, «Cinema», 25/6/1939
Una cronistoria del cinema, [recensione del volume di Pasinetti *Storia del cinema*], «Cinema», 10/7/1939
Umori del pubblico, «Cinema», 25/7/1939
Costi e paghe, «*Cinema*» *10/8/1939*
Divismo balneare, «Cinema» 10/8/1939
Povertà, «Cinema», 25/9/1939
I custodi della civiltà [il codice Hays], «Cinema», 10/10/1939
La scuola delle mogli [la donna nel cinema americano], «Cinema», 25/2/1940
Allarmi inutili [sulla televisione], «Cinema», 10/4/1940
La nuova colonia [registi stranieri a Roma], «Cinema», 25/4/1940
Un costumista [intervista con Gino Sensani], «Cinema», 25/4/1940
Un tecnico del suono, «Cinema», 25/4/1940
Il consiglio dei Dieci meno Uno [interviste con Leo Longanesi, Piero Tellini, Cesare Zavattini], «Cinema», 25/5/1940
"Terra verde", spunto per un film, «Bianco e Nero», 10, 1940
Vita impossibile del signor Clark Costa, «Cinema», 10/11/1940
Plebiscito contro gli orrori del doppiato, «Bianco e Nero», 12, 1940
La critica e il doppiaggio, «Cinema», 10/12/1940
Il doppiaggio alla sbarra, «Film», 21/12/1940
Due lustri di sonoro, «Cinema», 25/12/1940
Parole di un tecnico [intervista con l'ingegner Libero Innamorati], «Cinema», 25/12/1940
Parla un operatore [intervista con Piero Portalupi], «Cinema», 25/2/1941
Chrysler apribile con strapuntini [sulla collaborazione tra lo scrittore Thornton Wilder e il produttore Sol Lesser], «Cinema», 25/3/1941
Distrazioni, «Cinema», 10/4/1941
Conclusioni sul doppiato, 25/4/1941
Lo spettacolo Roosevelt, «Cinema», 10/8/1941
Nuvole fotogeniche, «Cinema», 25/8/1941
Per una Storia della Mostra [di Venezia], «Cinema», 10 e 25/9/1941
Suggerimenti di Hegel [il colore nel cinema], «Cinema», 10/12/1942
Danza classica e cinema, «Cinema», 25/4/1943
La questione individuale, «Lo Schermo», 8, 1943
Il cimitero della celluloide, «Cinema», 25/12/1943
Prima di Montmartre, «Cosmopolita», 23/12/1944
Frigida America, «Film Rivista», 31/8/1946
Il problema del colore, «Film Rivista», 12, 1947
La pazienza del cinema, «Cinema», Nuova Serie, 30/1/1949
Breviario del cinema «Cinema», 30/1, 31/3, 15/6, 15/8, e 15/10/1949; 30/4 e 30/6/1950.

Starman di John Carpenter; sopra, *Ghostbusters* di Ivan Reitman; in alto, *Dune* di David Lynch

Appunti per una teoria del fantastico

Mario Sesti

«Una valanga di film fantastici è pronta a rovesciarsi sugli schermi cinematografici della prossima stagione». Questa profezia è di Carlo Rambaldi, che in una conferenza stampa a metà dell'84 a Roma confessava l'insistenza dell'industria cinematografica americana su un genere che sembra esser diventato l'aspirazione naturale del blockbuster *anni '80, con la sua imponente concentrazione di capitali, effettistica ipersofisticata, target ideale in fase pre- e adolescenziale. E in effetti se si pensa non solo a* Dune *e* Gremlins, 2010 *e* Starman, Ghostbusters *e* Splash: una sirena a Manhattan *(combinazioni del fantastico con la commedia e il melodramma), ma alle generazioni del post-atomico* (Terminator), *della space-opera (da* Il cacciatore dello spazio *a* Giochi stellari), *del fantasy/fiabesco (da* La storia infinita *a* L'avventura degli Ewoks), *del paranormale (da* Firestarter *a* The Dead Zone), *di cui peraltro il mercato italiano accoglie solo una piccola parte, le informazioni di Rambaldi non avrebbero potuto che confermare il massiccio investimento cinematografico nel campo del fantastico.*

Tra i '70 e gli '80 il film fantastico si è gradualmente imposto sia come modello di quella concentrazione di investimenti tecnologici e finanziari che condanna irreversibilmente la produzione media lanciando all'egemonia televisiva la sua roboante sfida espressiva, sia come modello di un'offerta d'immaginario capace di ricomporre i numeri dell'audience aurea del grande schermo. Ed è il destino originale di un genere che ha spesso fondato la propria versatilità su una naturale tendenza da una confezione di B-level, su una posizione eccentrica rispetto allo star-system, sulla povertà dei materiali e l'artigianalità delle simulazioni e del trucco, che lo vuole oggi l'arsenale mitologico e merceologico più affidabile dell'industria cinematografica più potente del mondo.

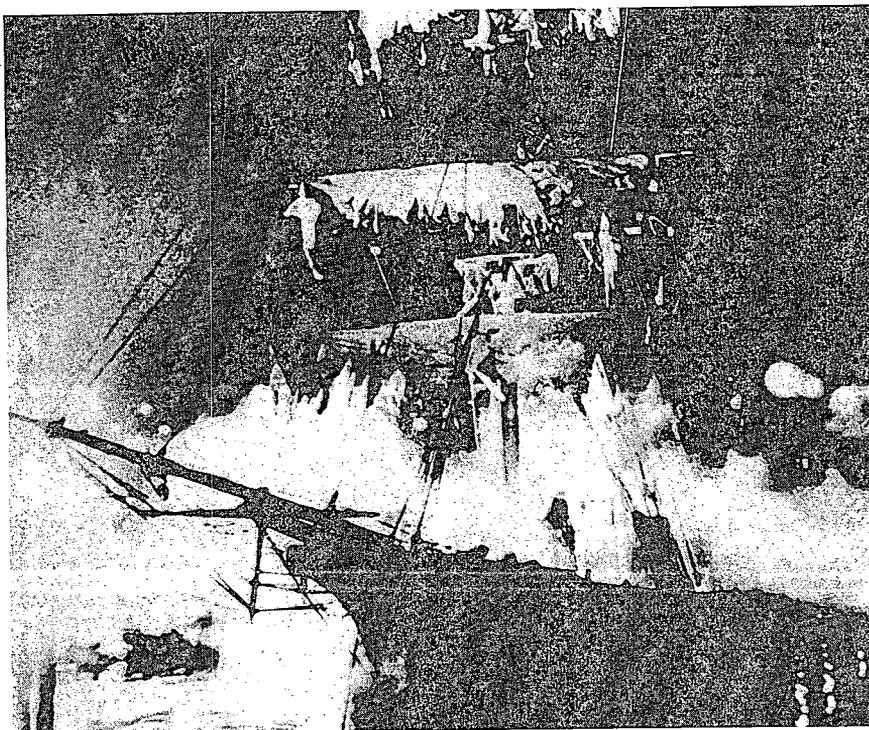
Tale coincidenza è naturalmente il prodotto di fenomeni del contesto in cui trovano verifica interpretazioni sufficientemente accreditate che sottolineano la riqualificazione mitica della frontiera nella saga di Star Wars *o la consueta trasparente visualizzazione di paure collettive nel new horror attuale, e in genere i caratteri regressivi di questa consistente disponibilità al fantastico del mercato attuale. Ma non è di questo che vorremmo occuparci. Più che all'interpretazione del genere, ci interesseremo della possibilità di una definizione dei meccanismi che generano il fantastico nel film prima che questo venga posto in rapporto con i caratteri strutturali in cui sorge e si giustifica.*

A ben vedere, la storia critica del genere ha molto più frequentato la prima possibilità che la seconda. Mentre appartengono alla memoria della lettera-

tura critica mondiale la lettura del sorgere dell'autoritarismo nazista in Caligari *o della fobia del collettivismo comunista in* L'invasione degli ultracorpi *(fino ad arrivare alla metafora dell'alienazione consumistica in* Zombie [1] *), difficile è tentare di ricordare un esempio davvero decisivo di descrizione teorica che valga tuttora come modello d'analisi. Non mancano naturalmente contributi più che dignitosi soprattutto in lingua francese, che però appaiono considerevolmente distanti nella loro data di pubblicazione. Essi del resto sembrano classificare il discorso fantastico su un sistema di opposizioni (vita/morte, istinto/ragione, umano/meccanico) il cui uso è assai più sofisticato e complesso nel fantastico attuale come nell'epistemologia contemporanea che in esso si riflette* [2]. *Tuttavia esistono alcune indicazioni diffuse sull'argomento, spesso presenti in più testi, da cui sarà utile partire.*
Partiamo da una premessa spesso ribadita dalla letteratura sull'argomento. Il film fantastico mette in scena innanzitutto una rottura cruciale dell'ordine vigente, ovvero i soggetti del fantastico si qualificano comunque per una modificazione in profondità di tutto ciò che costituisce la normalità. Si potrebbe obiettare che qualsiasi procedimento narrativo comporta la rottura di un ordine e di una stabilità come gli studi di narratologia da Propp in poi hanno messo bene in luce, ma proprio tale considerazione può essere utile a mettere in luce la specificità dei meccanismi di produzione del fantastico.
Quando Ethan in Sentieri selvaggi *trova la famiglia massacrata e si mette in cerca della giovane rapita sappiamo di doverci aspettare conflitti, pericoli, aggressioni imprevedibili e presumibilmente la nemesi finale, ma quando il dottor Frankenstein e il suo aiutante iniziano a disseppellire un cadavere mentre un indecifrabile monumento funebre campeggia nelle prime celebri inquadrature dell'originale di Whale, sappiamo anche di doverci aspettare qualcos'altro: una sorta di mobilitazione supplementare delle nostre capacità di comprendere e di emozionarci. È come se l'incursione dello straordinario nel film implicasse un investimento che per definizione sfugge a un controllo assoluto all'interno del film stesso. E quest'assenza di controllo, questa incapacità di determinare completamente il senso della scena, sono*

---

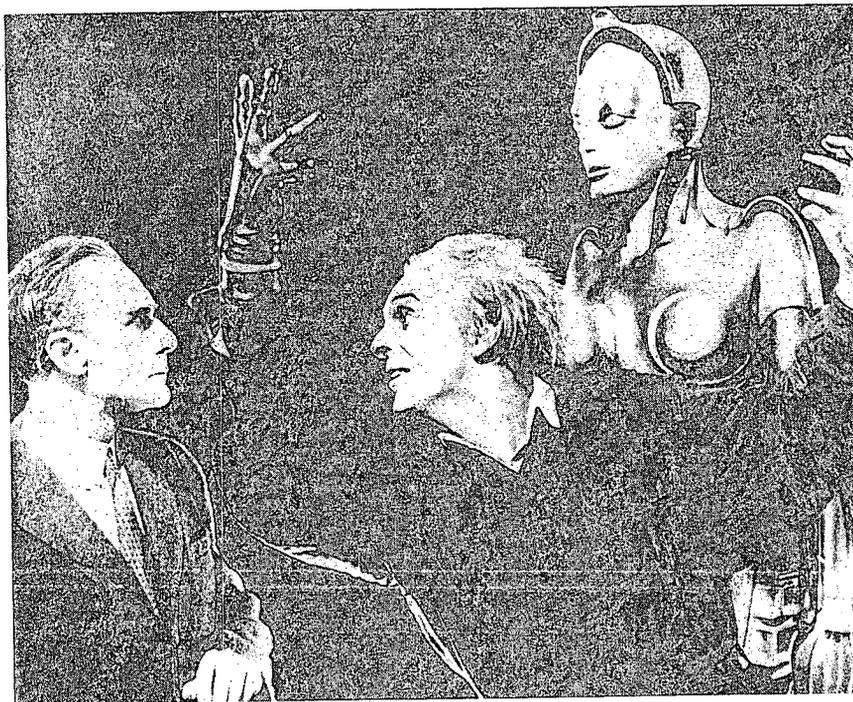
[1] Sarà forse superfluo ricordare S. Kracauer, *From Caligari to Hitler*, 1947 (in italiano: *Cinema tedesco. Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, Mondadori, Milano, 1954), L.H. Eisner, *l'Ecran démoniaque*, 1954 (*Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti, 1983), S.S. Prawer, *Caligari's Children*, 1981 (*I figli del Dottor Caligari*, Roma, Editori Riuniti, 1981), M. Laclos, *Le fantastique au cinéma*, Pauvert, J-I. 1958; J. Baxter, *Science Fiction in the Cinema*, London, 1970; ma non M. Wood, *Kiss Tomorrow Hello* in «American Film», n. 6, 1977; C. Clarens, *Sci Fi Hits the Big Time* in «Film Comment», n. 2, 1978; A. Abruzzese, *Cinema e paura. Segni certi di inquietudine*, in «Segnocinema», n. 3, 1982; Emanuela Martini, *A horrific way of life*, in «Cinema e Cinema», n. 34, 1983. Recente conferma della disponibilità del fantastico a farsi puntualmente significativa simbologia del contesto è *L'alienazione* di O. Calabrese in «Panorama» del 10/12/84, in cui si ipotizza l'equazione tra le figure del mostro e quelle del post-moderno.

[2] Mi riferisco sostanzialmente a R. Predal, *Le cinéma fantastique*, Seghers, 1970, e G. Lenne, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Editions du Cerf, 1970, ma anche a J.F. Tarnowski, *Approche et définition (s) du fantastique et de la science-fiction cinématographiques*, in «Positif», 195/196, 1977. Per quanto riguarda il rapporto epistemologia-fantastico mi permetto di rinviare al mio *La notte dell'alieno*, in «Nuovi Argomenti», n. 13, 1985.

***Fog* di John Carpenter**

forse il primo indice che si rinviene in una fenomenologia della percezione del fantastico nel film.
È il carattere espansivo *del fantastico, spesso identificato con una delle sue figure discorsive più peculiari, l'estraniamento, attraverso la quale la scena viene sottoposta a trasformazioni di ogni tipo: nell'espressionismo la scenografia e le luci deformavano i soggetti e l'ambiente, nel new horror attuale le tecnologie del make up e degli effetti ottici plasmano i corpi, muovono gli oggetti e vi sovrappongono esseri di pura luce. Nel fantastico cinematografico, una volta trasgredito lo statuto della normalità, il disordine può manifestarsi in qualsiasi zona e possibilità dell'immagine e il film recepisce con estrema sensibilità questo carattere espansivo registrandone tutte le conseguenze.*
Non si tratta di una caratteristica accessoria. Anche perché intrattiene un rapporto decisivo con lo schema narrativo del cinema fantastico. L'apparizione del mostro (è una regola empirica della critica che gode perlopiù di un accordo universale) è inversamente proporzionale all'intensità del fantastico. Se dal punto di vista della fabula *è la presenza del mostro a giustificare la trasformazione della scena, dal punto di vista del discorso avviene piuttosto il contrario. Prendiamo* Fog *di John Carpenter. Nel bicentenario della cittadina americana di Antonio Bay accadono fenomeni incomprensibili, una fitta nebbia si addensa all'orizzonte, nelle stazioni di rifornimento le pompe scattano automaticamente versando benzina sull'asfalto, le lattine di birra tremano nei supermarket, fuoco e incendi ben presto si diffondono. Il disordine del reale è già messo in inquadratura prima che il suo centro*

propulsore possa essere individuato. Quando compare nel finale è come se la mobilitazione del fantastico si fosse svuotata ed esaurita rispetto alla sua intensità iniziale. L'oscura storia della vendetta del veliero fantasma è una sorta di disillusione rispetto alle premesse dell'inizio. Ma quali erano queste premesse?
In Metropolis *di Lang possiamo notare una dinamica simile. L'assoluta originalità delle scenografie, la simulazione di una tecnologia immaginaria, l'effettistica già sofisticata e largamente dispiegata, sembrano preannunciare incontestabilmente sin dalle prime inquadrature una storia mai udita o raccontata. Ma la favola del braccio unito alla mente, del mago-scienziato maligno fautore del disordine e della guerra stridono così violentemente con l'emozione della scena da far pensare a due storie parallele e incoerenti: una è quella della metropoli, della sua sorprendente visionarietà e di tutte le storie che possono accadere al suo interno, l'altra è quella di Maria, Rotwang, Freder e il padre, protagonisti di un melodramma a forti tinte socio-mito-ideologiche.*

Mostrare o non mostrare?

Potremmo continuare con gli esempi per mostrare come l'atmosfera del fantastico sia caratterizzata da questa stratificazione narrativa per cui l'azione rimanda a una sorta di controcampo globale entro cui si svolgono i tratti del racconto fantastico senza delimitarlo o esaurirlo. Si potrebbe banalmente concludere che il fantastico è connaturato al "mistero" e che quanto è più reticente l'immagine tanto più esso è incisivo; il che rimanda a una nota questione del mostrare o non mostrare (Browning o Tourneur) che periodicamente stimola la critica, ma che a nostro avviso rimanda a proprietà formali del fantastico che escludono questioni di stile e poetica.
Lo spazio fantastico è uno spazio caratterizzato innanzitutto da una potenzialità narrativa illimitata. Basta una soggettiva in una casa infestata per caricare l'inquadratura di ogni evento possibile. Ma può farlo solo a partire da una storia che la giustifichi e la renda coerente con il film. Quando Sigourney Weawer, in Ghostbusters, *aprendo il frigorifero intravede una reggia bestiale, una scena impossibile, un monumento assolutamente incongruente con il suo ambiente domestico, il fantastico fa breccia irresistibilmente nella confezione brillante del film.*
Ma non è tanto questo l'effetto dell'immaginario liberamente dispiegato nel fantastico, quanto la conseguenza inevitabile del fatto che, perché il fantastico si oggettivi nella scena è necessario che essa ne sia illimitatamente investita. Solo se il processo narrativo coinvolge la totalità delle cose nel film esso può percepirsi: il fantastico è la messa in narrazione della totalità della scena. Ciò vorrà dire che la fabula verrà sempre percepita come figura su uno sfondo necessariamente incondizionato dal punto di vista narrativo. Ma cos'è che distingue lo sfondo *dalla* figura? *Solo in parte esse coincidono con l'opposizione fabula/discorso, mentre sembrano rivestire i modi di un fantastico attualizzato e di uno potenziale, se non fosse che solo il secondo si percepisce come tale.*
Si pensi al soggetto canonico del fantastico: il mostro. Quando si è completato sulla scena, la sua capacità eversiva si è già in qualche modo compiuta.

Metropolis
di Fritz Lang

Paradossalmente, nel suo visualizzarsi, nega quella trasgressione della normalità che costituisce la sua istanza discorsiva. È passato dallo sfondo *alla* figura.

Per questa ragione forse l'horror contemporaneo sembra con tanta ossessione frequentare la scena della trasformazione. Da Stati di allucinazione *(1980) di Ken Russel a* Un lupo mannaro americano a Londra *(1982) di John Landis, da* L'ululato *(1980) di Joe Dante a* La cosa *(1982) di John Carpenter, la soglia di trapasso dalla normalità allo straordinario viene radicalmente isolata in un soggetto, il corpo, e in esso approntata con la maggiore concentrazione di risorse visive mai utilizzate. Non importa che si tratti ancora una volta dello scienziato che sperimenta al di là dell'umano, dell'uomo lupo o dell'alieno, istituzioni mitologiche del genere; l'importante è cercare di cogliere la mostruosità prima che essa si attualizzi nello schermo.*

Il fantastico "vero e proprio" scintilla tutto in quella transizione da una forma all'altra, in quella morfogenesi discontinua (nonostante l'accuratezza delle mediazioni) in cui la vera densità del fantastico può dispiegarsi prima di entrare "in figura" nel film. Una volta realizzatosi, il mostro (per quanto mostruoso *possa essere) non potrà essere dotato di una identità fisica e psicologica. Una volta pronto, infatti, il mostro è soggetto ai destini più tragici e umani. Frankenstein o il David del film di Landis, costretti a una esistenza mostruosa da un destino imperscrutabile, diventano, com'è noto, simboli di una infelicità del diverso che fa scattare più d'uno dei classici meccanismi dell'identificazione.*

Ciò fa del fantastico nel film un processo precario e raffinato. Non c'è oggetto fantastico che mostrato per qualche secondo non venga restituito a

quell'ordine delle cose dalla cui infrazione deve necessariamente generarsi. In questo caso il problema del mostrare o meno finisce con l'individuare una dialettica specifica della percezione cinematografica del fantastico la cui articolazione va indagata e tematizzata più da vicino.
Prendiamo l'incipit di Eraserhead *(1976) di David Lynch. In una delle prime inquadrature scorgiamo una sorta di grande massa sferica irregolare in cui l'obiettivo penetra rivelandoci un interno in cui un essere deforme scruta manovrando leve: il potenziale narrativo del fantastico che, a partire dall'apertura delle immagini deve essere virtualmente illimitato, è innescato. Quando una storia inizia a raccontarsi si aprono possibilità regolamentate dalla struttura del genere entro cui le attese dello spettatore sono destinate a determinarsi. Nel melodramma e nelle sue infinite derivazioni ci attenderemo rovesci sentimentali e improvvisi ostacoli e fatalità, nell'avventura la lotta del protagonista contro opposizioni e oppositori fino al ristabilimento dell'ordine. Il regime del fantastico è tale che da esso dobbiamo innanzitutto aspettarci la totalità indeterminata delle storie possibili.*
Riprendiamo Eraserhead: *cos'è quella specie di asteroide che si avvicina nelle prime inquadrature? Siamo nel macro o nel microcosmo? Da che punto di vista viene inquadrato? E quell'uomo è reale o immaginario, è il protagonista di un sogno o di una storia che dobbiamo presumere reale? E in che epoca ci troviamo, perché quelle grosse leve da meccanica ottocentesca, e perché quei forti contrasti di luce e quel rumore di vento?* [3]

La scena come fonte d'insidia

È da tale densità narrativa che dipende la percezione del fantastico. Che è la percezione della scena come fonte di insidia non solo per il nostro statuto emotivo (stupore, angoscia, paura, orrore, ecc.), ma soprattutto per le nostre conoscenze esposte a un investimento che le costringe a una indefinita ricodificazione dell'ordine delle cose nella loro globalità. Il fantastico apre sempre una totalità d'immaginario. È l'illusione che esso si dia finalmente nella sua unità e completezza. Lo sfondo *si costituisce sulla base di queste premesse. Ma ciò non è sufficiente; è necessario che il film si determini narrativamente in una figura che ordini i processi di lettura. La complessità e l'"inafferrabilità" del discorso fantastico sono date dalla necessità di mettere a punto la scena simbolica dell'assoluta indeterminazione del reale in un ambito narrativo che possa tollerarlo senza esserne stravolto.*
Come accade in "La quarta dimensione" *di Joe Dante (terzo episodio di* Ai confini della realtà, *1983) in cui la paradossale scenografia, l'irrealtà dei cromatismi, della personalità dei familiari del piccolo protagonista e dei prodigi di cui, come scopriremo, è autore, comporrebbero* solamente *un pastiche polemico e allegorico sulla mostruosità infantile allevata nell'area elettronica, ma non un film fantastico, senza il mito della mutazione adolescenziale diffuso nella letteratura di Science Fiction e dell'horror. Come accade nel*

---

[3] È un modo di produzione dell'inesplicabilità del fantastico che viene in qualche modo toccato da R. Caillois quando avverte nel fantastico «una contraddizione fra un soggetto ed uno stile» *(Nel cuore del fantastico,* Feltrinelli, Milano, 1984, p. 83).

completo svolgimento di Eraserhead *che intreccia senza scrupoli e limiti visionari una sordida storia di surrealtà metropolitana disseminata di visioni repellenti e sublimi (la soubrette nel microcosmo del radiatore, il corpo del feto-mostro che dilaga nella scena) senza che una razionalizzazione ci consenta di identificarli narrativamente. Eppure la forza allusiva delle inquadrature, la capacità e l'energia evocativa di una dimensione di realtà in cui la struttura dello spazio (con i suoi rapporti piccolo/grande, dentro/fuori), il quotidiano, gli affetti hanno un senso completamente differenti dal nostro, sono tali che, nonostante l'intellettualismo surreale che domina il film nel suo complesso, esso continua a reclamare una storia anche se non raccontata.*

Il discorso fantastico nel film è dunque legato a una strategia regolamentata da margini severi. Contrariamente a ogni enfasi sull'assoluta libertà dell'immaginario cinematografico, alla liberatrice forza antipositivista del fantastico, esso è limitato da implacabili strutture che nel visivo come nel narrato sono destinate ad attivare una chiusura normalizzante, una neutralizzazione dei contenuti della percezione del fantastico, che restituisce i soggetti del fantastico alla normalità. Se ciò non accade il fantastico perde la sua intellegibilità mitologico-narrativa, se ciò accade troppo presto il fantastico non appare neanche. Ma prima o poi, perché esso possa essere raccontato, dovrà neutralizzarsi.

Nel fantastico si raccontano sempre due storie. Una è lo sfondo inesauribile di una natura in cui la struttura dell'ordine delle cose è stata liberata, l'altra è una storia qualsiasi (qualsiasi in quanto appartenente a un determinato repertorio di genere come accade per ognuno di essi) che raccontandoci necessariamente del ristabilimento di un ordine infranto ci consente tuttavia di percepire la prima. Di qui una dialettica del vedere e del non vedere, della chiusura e dell'apertura narrativa che portano il discorso fantastico a un gioco necessariamente virtuosistico.

È un contesto di funzioni che abbiamo cercato di riassumere nel rapporto figura-sfondo di cui abbiamo finora trattato e che rende in trasparenza soprattutto la qualità simbolica del fantastico cinematografico. Non c'è sguardo *veramente "diverso", astratto, liberato dall'esistente, se non lo sguardo che cogliendo gli oggetti della normalità li carichi di tutti gli eventi possibili. Non c'è angoscia o desiderio del fantastico cinematografico che non faccia capo a questa possibile drammaturgia assoluta dell'universo da cui la storia strutturalmente non potrà difenderci. Ogni oggetto può scaraventarsi sul corpo del protagonista, ogni lembo della sua epidermide può sfogliarsi e dare corpo ad altre forme, ogni centimetro dell'immagine può trasformarsi in luce o bestia.*

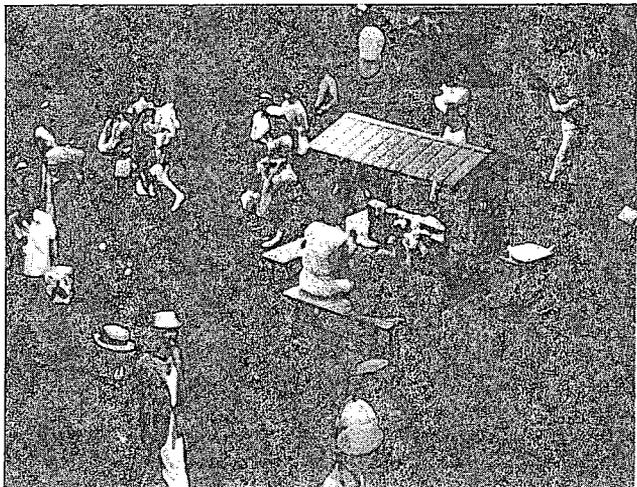
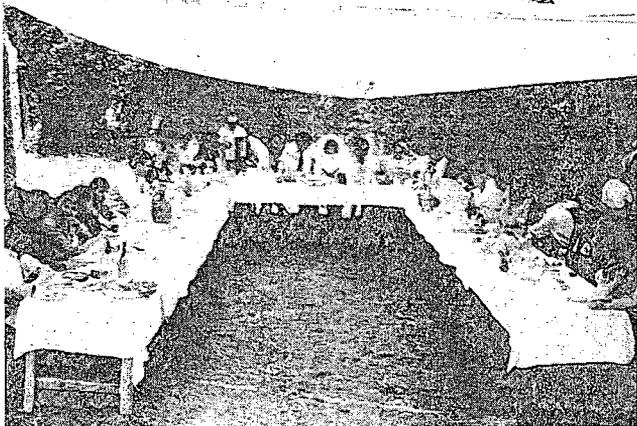
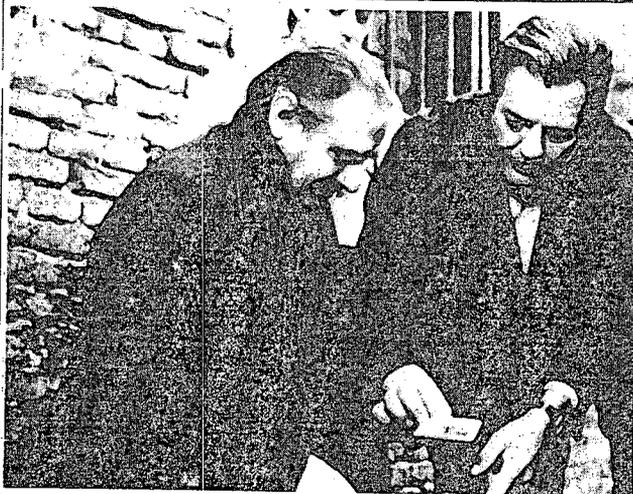
Nel fantastico del film, la storia è semplicemente la sicura tolta a un dispositivo la cui produzione di senso diventa, proprio in virtù di questo meccanismo, necessariamente inedita. A partire da esso l'esistente può ibridarsi (l'uomo-lupo, la donna-pantera, ecc.), la materia confondersi con la coscienza, l'umano con il meccanico, e con esse deformarsi tutte le griglie epistemologiche che le culture producono. Al di là di tale redistribuzione non c'è possibilità per il fantastico di essere raccontato. In questo senso il film fantastico è la messa in scena del superamento di tale limite e insieme, di tale superamento, la negazione.

NOTE

Sulla strada di Cannes

Mauro Bolognini

Ore 8,30, Fiumicino. L'hostess mi porta i giornali, leggo tutto quello che riguarda Cannes, e ho l'impressione di partire per un funerale. Faccio parte della giuria di questo festival. I pronostici però sono tutti negativi, negativo il festival, negativi i film, negativi e inutili gli omaggi ai morti: Truffaut, Losey, Sacha Guitry. I registi poi, tutti vecchi elefanti! Il loro rigore, le loro trasgressioni, la loro morale, leggi sublimi che possono durare tutta la vita, non contano. Anche Kezich, sempre attento e scrupoloso, è pessimista. Ma io resisto; sono ottimista.
E in realtà Cannes non è stata, come le previsioni volevano, un cimitero. Tremila giornalisti, seicento film, tre manifestazioni parallele, ventinove cinematografie; il cinema non si fa nella solitudine. Ai festival del resto è stato rimproverato tutto e il contrario di tutto. I festival sono crudeli, ingiusti, frivoli, ma io credo che sono anche utili e questo non lo si dice mai; l'importante è che si rappresentino film, film e ancora film.
Certo, un gruppo di giurati può costruire false reputazioni e distruggere opere qualificate. Ma questa giuria è particolarmente onesta. Milos Forman, presidente, due volte Oscar, uomo discreto, timido e gentile, suscita molta stima e simpatia. Sarah Miles, pallida, tenera, dichiara subito che sarà severissima per nascondere, è chiaro, la sua emotività. Jorge Amado, capelli bianchi, occhi acutissimi, mostro sacro della letteratura sudamericana, amico di Picasso, di Aragon, di Rossellini, domanda a tutti con commovente semplicità: davvero è obbligatorio mettere lo smoking ogni sera? Sorridiamo conquistati. Molti di noi eviteranno questa regola, solo lui non la trasgredirà mai, sempre perfetto con la sua legion d'onore che gli ha dato Mitterrand. Alto, sicuro, invece, è Nestor Almendros, l'operatore di Rohmer; della *Marquise d'O*, e di quel sublime film che era *I cancelli del cielo;* ha studiato a Roma al Centro Sperimentale e sa tutto sul cinema italiano. Il gruppo francese è composto da Imbert, creatore di «Le Point», Michel Perez, critico di cinema del «Matin», e Francis Veber, considerato l'uomo che ci farà sorridere (ha sceneggiato *La cage aux folles* ed è, anche lui, regista. Poi Rothman, amico di Chaplin e proprietario dei diritti di tutti i suoi film, e infine Zbonek, regista e direttore del festival di Vienna. Tutti dunque strettamente legati dalla stessa passione, il cinema. Insieme discuteremo questa selezione 1985 che si presenta così diversa, un ritorno al cinema popolare: western, film politici, spericolati, ma soprattutto, lo scopriremo alla fine, una proporzione di film di una ricchezza di sentimenti umani grandissima.
Per questo ci sono sembrati quasi tutti interessanti, e se l'attesa del capo-

lavoro è andata delusa, purtroppo questa è la realtà, l'esatta fotografia del cinema oggi. Anche *Papà è in viaggio d'affari* di Emir Kusturiča non è un capolavoro, ma solo un bellissimo film: un miracolo di grazia, comico e commovente, con quel piccolo protagonista pieno di tristezza, che ci riporta addosso tante cose della nostra infanzia, le più vere, le più segrete e importanti.
Confesso che a me è bastato il finale di *Birdy* di Alan Parker per farmi dimenticare le tenere invenzioni di Kusturiča. Non saprò mai se Birdy si è salvato o se è solo il desiderio di Al per l'amico, o la nostra speranza, che lo vuole salvo. Quel sorriso di Birdy, improvvisamente uscito da un totale mutismo, corrisponde stranamente al pianto di Cecilia nella *Rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen, quando alla fine Ginger Roger e Fred Astaire cantano "Cheek to Cheek" sulla musica di Irving Berlin, e tutti sperano che Fred scenda, anche lui, dallo schermo per raggiungere l'adorabile Mia Farrow. Ma sappiamo che è impossibile. Come è impossibile per Al e Birdy ritrovare la vita "attesa". Due finali pieni di malinconia e di una densità indimenticabili.
Secondo Woody Allen la vita è una miseria e il cinema un romanzo, che per quel poco che può contenere d'arte ci aiuta a uscire dal dolore o dall'inerzia. Difficile, a questo punto, non pensare a Jeanne Moreau, al suo omaggio a Truffaut, al momento in cui ha fatto apparire sul palcoscenico Catherine Deneuve, Gérard Depardieu, Jean-Pierre Leaud, Fanny Ardant, Jacqueline Bisset, Delphine Seyrig, e tanti, tanti altri, uno dopo l'altro, tutti gli attori di Truffaut, che si stringevano uno accanto all'altro, gli uomini in ginocchio, le ragazze in piedi come per una foto di una partita di calcio, o come ha detto Jeanne Moreau: per una foto di famiglia!

Dall'alto: *Papà è in viaggio d'affari* di Emir Kusturiča: *Birdy* di Alan Parker, *Mishima* di Paul Schrader

Dall'alto: Cher in *Mask* di Peter Bogdanovich, William Hurt in *Il bacio della donna ragno* di Hector Babenco, Marcello Mastroianni in *La doppia vita di Mattia Pascal* di Mario Monicelli

Tutta una vita, tutto il lavoro di un regista era là sulla scena, mentre la voce di Charles Trenet aggiungeva emozione con la sua canzone "...fidel, je suis fidel...".
Intanto i giorni passano e la fatica non si sente, siamo come drogati. Ma il festival terminerà presto, e presto non ci saranno più film da vedere, non più attese, tutto si smorzerà in una inevitabile malinconia. Comincerà il nostro lavoro di giudici.
20 maggio, ore 10. Una macchina viene all'albergo a prendermi: c'è solo Forman. Non sappiamo dove siamo diretti, nemmeno l'autista lo sa. Solo la polizia conosce il luogo dove ci incontreremo con tutti gli altri. Due poliziotti in moto ci guidano. È un po' comico e un po' divertente. Stasera alle diciannove esatte ci riprenderanno per portarci direttamente al "Grand Palais". Forman leggerà, allora, i nomi dei laureati. Anche quest'anno il festival, per un accordo con Antenne 2, non lascerà trapelare nessuna notizia fino all'ultimo momento. La giornata è grigia, piove; più facile raccogliersi, discutere, battersi, decidere.
I premi per la migliore interpretazione maschile e femminile sono già stati decisi. I nomi dei vincitori li abbiamo comunicati il giorno prima agli organizzatori del festival perché potessero provvedere in tempo al loro arrivo. Le attrici che hanno riscosso i consensi di tutta la giuria sono Cher e Norma Aleandro. Cher per *Mask* di Peter Bogdanovich, un film che pretende, con eccessiva insistenza, di convincere che la sola cosa che conta è la bontà e la bellezza dell'anima. Ma Cher si stacca da questa retorica e a modo suo eroica, a modo suo vittima, penetra con forza straordinaria un universo segreto, quello della droga, della disperazione, della solitudine, con note sorprendenti, con scatti sublimi, in un crescendo misuratissimo.

Ugualmente Norma Aleandro, vittima ed eroina anche lei in *La versione ufficiale* di Luis Puenzo, un film coraggioso, una riflessione sui "fatti di maggio" in Argentina. Norma Aleandro è un'interprete straordinaria che guida lo spettatore nelle zone più profonde dell'anima e della coscienza. Un pellegrinaggio alla ricerca disperata della verità, condizione indispensabile per poter vivere. Due figure di donne lontane l'una dall'altra, diverse l'una dall'altra, ma tutte e due attaccate disperatamente a una parola: coraggio. Per questo le abbiamo premiate insieme, non per dividere ma per raddoppiare il premio.
I favoriti maschili sono il bravissimo Klaus Maria Brandauer e William Hurt. La mia proposta a favore di Mastroianni, interprete di *Le due vite di Mattia Pascal* di Mario Monicelli, non ha un esito positivo. Certo, in un festival oltre la bravura conta il rischio al quale un attore si sottopone, e in *Il bacio della donna ragno* William Hurt che avuto la fortuna di avere a disposizione un personaggio particolare che vive arroccato nella sua "diversità" e nei suoi sogni. Il film poteva rischiare di essere impopolare, ma Babenco è riuscito a fare un film molto interessante.
Purtroppo la selezione italiana ha lasciato insoddisfatti, anche se è stata sottolineata l'intelligenza dei due autori Monicelli e Risi. Non voglio parlare dei problemi, dei perché, delle ragioni della gravissima crisi del cinema in Italia. Una cosa è certa; vedendo tanti film più o meno riusciti, in ognuno era evidente un impegno assoluto da parte di tutti, una cura grandissima. A me sembra che noi italiani non abbiamo più sufficiente impegno, non abbiamo più quella dedizione assoluta verso gli altri, non abbiamo più quell'amore che conquista.
Come ha detto Strehler, «il cuore malgrado tutte le trappole, i tranelli, è sempre vincitore». E il cuore di un regista giovanissimo ha vinto a Cannes, perché non c'è stato nessun problema per il film di Kusturiča, *Papà è in viaggio d'affari*. È stato deciso subito: 10 voti su 10. Più difficile *Birdy*, ma l'unanimità su Kusturiča ci ha uniti e poi tutto è stato più facile.
Dopo il Gran premio della giuria dato a *Birdy*, mi batto per *Mishima* e per Godard. Godard con *Detective* ha fatto un film emozionante per la bellezza delle immagini, straordinario per la magia del suono e per la costruzione funambolesca della storia. Mi batto perché Godard resta il solo regista che da trent'anni continua a inventarsi nuove grammatiche, nuovi schemi narrativi, continua insomma a fare veramente quello che vuole. Ma Téchiné è la speranza del giovane cinema francese, e alla fine è il preferito. Personalmente lo trovo interessante, anche se il suo film non mi è piaciuto.
Schrader invece, attraverso frammenti presi dalle opere e dalla vita di Mishima, è riuscito a raccontare la sua biografia, con un'audacia strutturale straordinaria, e un certo ermetismo che rende più affascinante questo inafferrabile protagonista. L'estasi finale, la morte di Mishima, attesa per tutto il film con una tenerezza e un desiderio invano trattenuti, è messa in scena da Schrader come un'opera d'arte, fedele all'idea di Mishima che «l'estetica è la sola risposta alla vita». Alla fine *Mishima* ottiene un premio.
Les jeux sont fait! L'aria pare cadere di colpo. Rivedrò Milos Forman solo il giorno dei David di Donatello. So che mi dirà: vogliamo ricominciare? Siamo stati giusti? Chissà? Ma io non posso proibirmi di avere nostalgia del festival. Durante questi giorni di grande confusione ho imparato per esempio a essere sereno nel mio lavoro e a restare fedele per sempre al cinema.

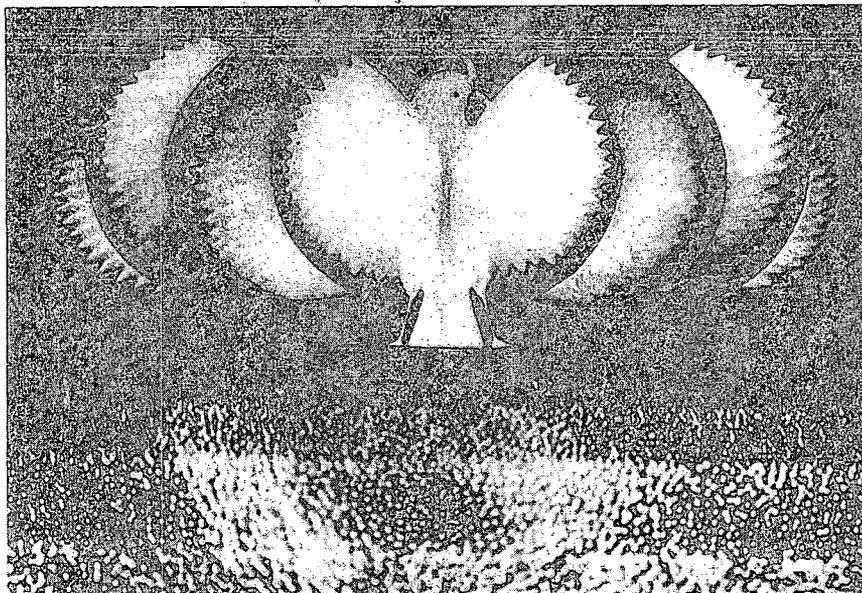
Annecy: animati da gran voglia di ridere

Fabio Gasparrini

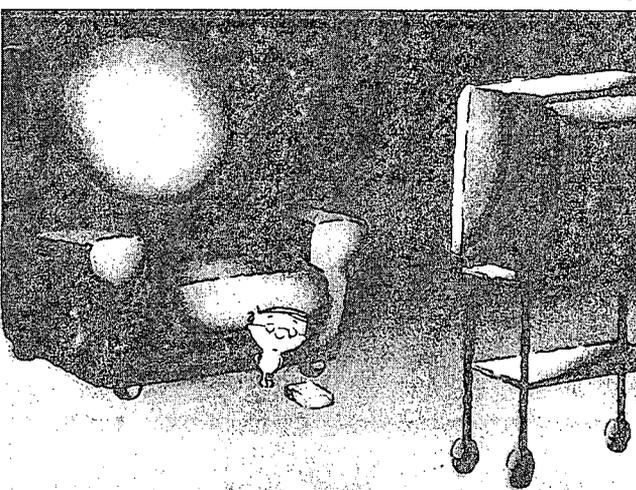
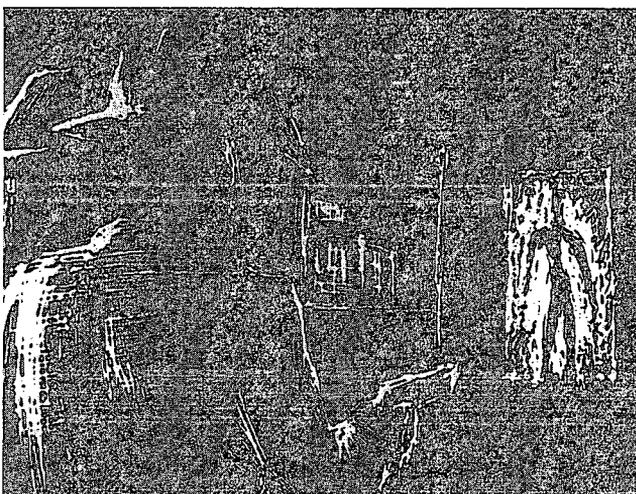
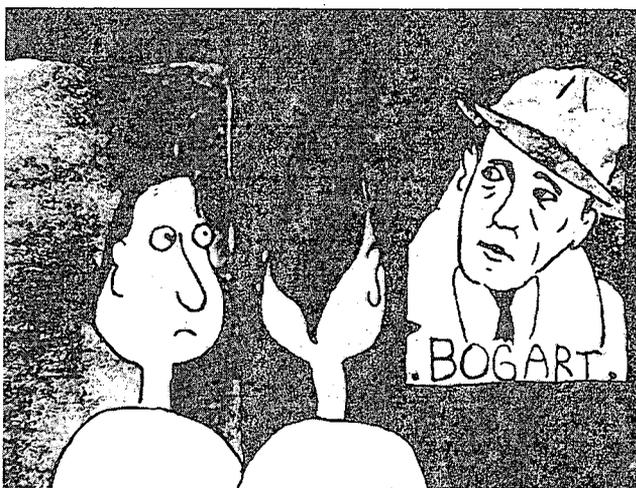
Annecy, Francia. Journées Internationales du Cinéma d'Animation: stavolta il film d'animazione si è mosso davvero in grande. Per celebrare il 25° anniversario della manifestazione, è stato allestito un vasto programma e un'imponente organizzazione; e il fatto stesso che il numero di partecipanti accreditati (escludendo quindi il pubblico pagante) abbia raggiunto quota tremila sta a indicare il successo raggiunto dal festival, che in 25 anni di vita si è posto come uno dei maggiori appuntamenti internazionali per gli appassionati e gli operatori del settore, se non il più importante.
Qualche cifra per dare un'idea della portata della manifestazione: circa 700 opere inviate alla selezione, 83 cortometraggi in competizione, altrettanti nella rassegna panoramica, 5 lungometraggi, e poi panoramiche e retrospettive dedicate al film d'animazione sovietico, cinese, americano. Omaggi a Svankmajer, Marcussen, Sevais, Grimault, De Chomòn e al nostro Bozzetto; il tutto contornato da conferenze, dibattiti e tavole rotonde. Costo dell'intera operazione, fra i 700 e i 760 milioni di lire. Tanto è necessario fare, perché uno dei festival "storici" dell'animazione possa continuare a emergere fra le decine di nuovi festival più o meno specializzati che nascono ogni anno per il mondo: fra gli ultimi quello di Hiroshima, che i giapponesi sono venuti apposta a promuovere. Poveri giapponesi, se da un lato appaiono coscienti del loro strapotere commerciale, dall'altro cercano di farsi perdonare la povertà creativa portando ai festival piccoli gioielli d'invenzione come le opere di Osamu Tezuka, che ha presentato *Jumping* (soggettiva di una serie di salti surreali) a Lucca e a Zagabria, e *Break down film* (delizioso omaggio ai cinefili di tutto il mondo, con tanto di finta rottura della pellicola e finte rigature) ad Annecy.
Le produzioni erano molto diversificate sia come stili sia come intenti: comico, pubblicitario, cultural-celebrativo, sigla tv, video-clip, ecc. Lo stesso fatto di proporre affiancati l'opera prima e il prodotto industriale, il film che ha beneficiato di forti sovvenzioni pubbliche e quello che l'autore ha potuto produrre solo vendendosi l'automobile, non aiutava il pubblico a dare valutazioni obiettive.
Abbiamo avuto una sensazione assistendo alle proiezioni: che si avesse una gran voglia di tornare a ridere. Come se, una volta esplorate tutte le possibili tecniche e tematiche, si tornasse a premiare l'idea, lo spunto, la trovata, possibilmente divertente. Sensazione questa confortata dai voti assegnati dal pubblico quasi tutti a film umoristici, e dall'affollamento delle sale che ospitavano la retrospettiva di Bozzetto, uno dei nostri autori più do-

tati di vis comica. Un riso però velato di inquietudine, se si osserva un tema che ha influenzato diverse opere: la Bomba. Dall'americano *Boomtown*, animazione delle celebri vignette satiriche di Jules Feiffer, al sovietico *A soft rain is going to fall*, fedelmente tratto dall'omonimo racconto di Ray Bradbury (che è stato inspiegabilmente contestato, come fosse un monito rivolto agli avversari politici, invece che un'agghiacciante visione di un futuro universale da dopo-bomba), l'argomento è stato trattato con coraggio ed eleganza.

Come spesso accade, la qualità dei film in competizione ha raggiunto il massimo negli ultimi giorni del festival, lasciando tuttavia perplessi di fronte al livello modesto di parecchi lavori, ammessi in competizione per comprensibili ragioni di equilibrio "politico"; ancor più perplessi si restava se si pensava di vedere il meglio della produzione mondiale degli ultimi due anni, ma così non è stato, soprattutto per pubblicità e video-clip. A una conferenza sulla pubblicità si sono visti spot americani in animazione di gran lunga migliori di quelli in competizione, e questo perché molte agenzie pubblicitarie non hanno interessi particolari a inseguire festival specializzati.

A ogni modo, ammesso e non concesso che fosse lì riunito il meglio dell'animazione attuale, si impone un interrogativo: qual è lo stato di salute dell'animazione mondiale, e in che direzione sta volgendosi? Il discorso sulle tecniche è per ora a un punto fermo; quelle tradizionali sono state abbondantemente esplorate, mentre l'unico reale mezzo innovativo, cioè il computer, è ancora lontano dalle quotidiane applicazioni commerciali. Chiariamo subito: sono relativamente diffusi i casi in cui il computer "gestisce" informazioni visive che gli vengono somministrate (e che quindi hanno ancora bisogno delle loro brave fasi tradizionalmente disegnate), oppure quelli in cui esso programma ed esegue i movimenti di macchina di un

***Paradise* di Ishu Patel**

tradizionale banco d'animazione, o ancora quelli in cui esso riesce a far traslare o ruotare strutture geometriche semplici, effetto che si vede usato regolarmente (e di cui spesso si abusa) in sigle e pubblicità. Ciò di cui si voleva parlare è la vera "computer animation", cioè la creazione di immagini completamente sintetizzate e animate dal computer, quella di cui sono venuti a parlare ad Annecy due giovanotti della Lucasfilm.
Certo si studia, certo si sperimenta, ma quei pochi che possono permettersi di farlo (università americane e qualche struttura privata) stanno lavorando in perdita, accumulando quel *know-how* e quel *software* (cioè i programmi) che garantiranno loro la pole-position nella gara di domani. D'altra parte, escluse alcune miliadarie produzioni pubblicitarie, non tutti possono permettersi di investire mesi di tempo e stanziamenti da 5.000 dollari al secondo. Eppure, anche le automobili erano un hobby di lusso prima che arrivasse Henry Ford e la produzione di massa; e c'è da credere che, visti i risultati davvero incoraggianti, questi strumenti finiranno col sostituire le tecniche "umane".
E così, siamo costretti per ora a esaminare le tecniche tradizionali: più o meno tutte ampiamente visitate. Per un problema di delicato equilibrio, la raffinatezza del mezzo espressivo risulta in genere inversamente proporzionale alla verve dell'idea conduttrice, come se una grafia troppo ricercata possa distrarre lo spettatore dalla battuta o dall'ironia. Quasi d'obbligo quindi per il genere comico il ricorso al classico rodovetro (supporto plastico trasparente), oppure alla carta quando c'è un tocco di virtuosismo grafico in più, viste le maggiori sfumature che essa permette, dalla matita colorata alle pennellate impressionistiche.
Libera invece la tecnica per i temi favolistici, anche se pare che i bambini sovietici siano un pochino più esigenti, in fatto di stile, dei loro colleghi americani, che forse sono più di bocca buona. Per le favole si usano rodovetri, carta, pupazzi tridimensionali (che fanno sempre il loro effetto) e anche il découpage (carta ritagliata e mossa sotto macchina), spesso ingiustamente sottovalutata anche se può dare effetti bellissimi.
Quando invece l'argomento è serio, o addirittura doloroso, è allora che l'autore sfodera la sua inventiva: tinte soffuse, bianchi e neri, ampio uso di panoramiche, dissolvenze incrociate e multi-plan (vetri posti a diversi livelli, che sostenendo parti diverse della scena suggeriscono la tridimensionalità); abbiamo visto intere animazioni costituite solo da rapidissime dissolvenze intrecciate a catena, il che conferisce dolcezza al movimento e fa risparmiare un bel po' di lavoro all'animatore (ma certo non all'operatore).
Un discorso a parte merita l'uso della musica; abbiamo avuto l'impressione che la sua scelta non fosse altrettanto curata delle immagini, come se la sua funzione fosse meramente di sostegno al linguaggio visivo, e non dovesse invece integrarvisi a fondo. Se il suono può senza dubbio sostenere validamente l'immagine, è pure vero il contrario: eppure, esclusi ovviamente i video-clips promozionali, sono stati pochissimi i casi in cui l'illusione visiva veniva chiamata a "onorare" una musica che avesse una sua valenza propositiva. Uno di questi rari casi, un breve ma intenso film svedese, *Julfimen* di Lennart Gustafsson, bruciante ironia sulla commercializzazione del Natale.
Altre opere in cui la musica ben si integra con l'immagine sono *Tobacco Road* del nostro Vicenzo Gioanola ed Enzo D'Alò, film didattico contro il

fumo che si giova di una colonna sonora scritta apposta; l'anglo-canadese *The wreck of the Julie Plante* di Stephen Weston, basato su una ballata popolare su un tragico naufragio; il canadese *Paradise* di Ishu Patel, elegantissima parabola su un corvo che vuole diventare come l'uccello del paradiso; il sovietico *Inferno* di Rein Raamat, ossessiva allegoria basata sulle incisioni dell'artista estone Vijralt; e pochi altri. Nei più, la musica (chissà perché, dominata da violoncelli o effetti elettronici) si limita a commentare lamentosamente l'immagine, facendo desiderare allo spettatore di essere ancora all'epoca del muto. Peccato.
Volendo dare un giudizio globale sulle produzioni nazionali, le più interessanti ci sono parse quelle canadesi e inglesi. La prima, spesso sostenuta dal National Film Board (ente pubblico che promuove e finanzia opere sperimentali e non, vero paradiso del creativo) presentava 18 film, e includeva *The big snit* di Richard Condie, esilarante concentrato di humour surrealista; *Charade* di Jon Minnis, comico esempio di un gioco di sciarade fra amici; *Anijam* di Marv Newland, realizzato da 22 diversi animatori (fra cui il nostro Manuli) ciascuno dei quali ignorava il lavoro fatto dagli altri; *Tip Top* dell'olandese Paul Driessen (chissà perché, fuori concorso), storiellina che dimostra che alto e basso sono due concetti del tutto relativi; e il già citato *Paradise*. La produzione inglese comprendeva, fra gli altri, *Carnival* di Susan Young, sofisticato esempio di stile pittorico; *Second class mail* di Alison Snowden, tenera storia di una donnina che compra per posta un uomo gonfiabile; e *Skywhales* di Philip Austin e Derek Hayes, serial televisivo di fantascienza che dimostra come anche una produzione seriale possa essere fatta con qualità e buon gusto.

Dall'alto: *Tobacco Road* di Enzo D'Alò e Vincenzo Gioanola, *Criminal Tango* di Solwing von Kleist, *Sigmund* di Bruno Bozzetto

I paesi dell'Est hanno sfoggiato, oltre alla riconosciuta eleganza di immagini, anche un insospettato *sense of humour*, come testimoniano *Romeo e Giulietta* dello jugoslavo Petricic Dusan, un'esilarante versione del dramma shakespeariano; *Le storie in aria* del sovietico Priit Piarne, comiche avventure di un gatto miope e distratto; e anche il più intimista *A siker* (Il successo) dell'ungherese Zoltan Lemotay. Sopravvive ancora la favola moralistica, ma sembra lontana la compunta tetraggine d'altri tempi.
Più stemperata invece, anche se ricca di ben 27 titoli, la rappresentativa statunitense, che sembrava in cerca di un suo stile non-commerciale. Tolte le numerose sigle e spot, le cose migliori sono probabilmente state le animazioni di pupazzi *(Curious George* di John Matthews) e plastilina *(Sundae in New York* di Jimmy Picker).
Una menzione a parte merita il lavoro dell'olandese Paul Driessen, il quale sforna ogni anno piccoli capolavori: dopo la sua partecipazione a *Yellow Submarine* nel 1968, ricordiamo solo i più recenti *Home on the rails* (1981), *Oh, what a knight!* (1982), e *Le macchie della mucca* e *Tip Top* presenti ad Annecy.
Concludiamo con l'animazione nostrana, rappresentativa numerosa e certo decorosa, che ha inoltre ricevuto vari riconoscimenti, dalla retrospettiva di Bruno Bozzetto al premio come migliore sceneggiatore a Guido Manuli. Ma va anche detto che nulla di realmente nuovo e trascinante è apparso all'orizzonte, nulla almeno dotato di un respiro che andasse al di là del gag immediato. Ciò non toglie che vi fossero cose senz'altro gradevoli, come *Sigmund* di Bruno Bozzetto, un delicato omaggio allo spirito sportivo; *Incubus* di Guido Manuli, divertente collezione di gag sul tema dell'incubo notturno; *Il generale all'inferno* di Stelio Passacantando, accusa contro le atrocità della guerra ispirata dall'omonima poesia di Neruda; e *Il libro* di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati, video promozione in découpage della canzone di Branduardi. Ci vorrebbe, forse, un pochino più di coraggio, e non ci batterebbe nessuno.

I film premiati

Gran Prix Annecy '85: *Una tragedia greca* di Nicole Van Goethem (Belgio).

Premio speciale della giuria: ex-aequo *Paradise* di Ishu Patel (Canada) e *Inferno* di Rein Raamat (URSS).

Premio speciale per la sceneggiatura: *Incubus* di Guido Manuli (Italia).

Premio speciale per l'animazione: *Carnival* di Susan Young (Gran Bretagna)

Premio per l'opera prima: ex-aequo *Charade* di Jon Minnis (Canada) e *Second class mail* di Alison Snowden (Gran Bretagna).

Premio per film educativo: *Cometa* di Sidney Goldsmith (Canada).

Premio per la sigla: *The entertainers* di Gavin e Ralph (Gran Bretagna).

Premio per il lungometraggio: *Dalias Idok* di Jozsef Gemes (Ungheria).

Il cinema scientifico

Virgilio Tosi

La crisi dello spettacolo cinematografico tradizionale ha spostato l'attenzione di osservatori attenti e interessati su aspetti della produzione filmica che apparivano marginali rispetto alla linea principale di sviluppo dell'industria e dell'arte dello schermo. È il caso del cinema scientifico, talvolta considerato sinonimo di film chirurgico, o di parte del cinema didattico. Concettualmente, cinema scientifico significa invece il richiamo alle vere origini delle immagini in movimento, in quanto il cinema nasce come strumento di ricerca scientifica e solo successivamente una delle sue applicazioni più popolari sarà costituita dallo spettacolo e dalle opere narrative di valore artistico.
Come base storica del nuovo linguaggio, il cinema scientifico rappresenta — nelle sue elaborazioni teoriche e nelle sue realizzazioni pratiche — l'ancora sottovalutata possibilità che si è aperta all'uomo di percepire e di comunicare per mezzo di un codice audiovisuale che amplia quelli precedentemente usati (gestuale, verbale, scritto, figurativo, rappresentativo). Quindi valorizzazione massima di tutte le tecniche speciali che condensano e dilatano il tempo reale, visualizzano l'invisibile, relativizzano le grandezze estreme, permettono l'analisi qualitativa e quantitativa e la sintesi comparata di ogni forma di movimento.
Non a caso una delle caratteristiche più largamente apprezzate del linguaggio audiovisivo è costituita dal "rallentatore", così spesso utilizzato per le riprese sportive: si tratta di un elemento fondamentale della nascita del cinema. Più di cent'anni fa il fisiologo Marey non aveva bisogno di riprodurre sullo schermo una scena qualsiasi della vita reale come fece più tardi Lumière ai suoi inizi. Gli serviva un apparecchio che gli permettesse di scandire le fasi di un movimento rapido altrimenti impercettibile o non valutabile con i limiti dei nostri sensi. Oggi cinema scientifico significa anche acquisizione interdisciplinare di tutte le più moderne tecniche di visualizzazione, ben al di là di quelle tradizionali e pur sempre fondamentali del cinema: elettronica, informatica, laser, olografia.
Nell'impetuoso, aggressivo sviluppo del consumo di immagini cui siamo indotti ogni giorno di più dalle condizioni di vita della società moderna, compito del cinema scientifico è quello di razionalizzare l'impiego del nuovo linguaggio audiovisivo, di favorirne una fruizione utile a fini culturali e civili, di svilupparne le possibilità di utilizzazione interattiva con le più moderne tecnologie. È un errore ritenere che la comunicazione di massa basa-

ta sulle forme audiovisive consista soltanto nelle due grandi categorie della fiction (incluse le varie forme di intrattenimento spettacolare) e dell'informazione.

Il cinema scientifico, nella sua moderna accezione, può essere considerato come la saggistica rispetto alla narrativa e al giornalismo in campo editoriale. Dalla divulgazione al trattato specialistico, dal manuale al libro di testo scolastico, dalla letteratura tecnica alla ricerca storica, antropologica, sociale, economica. Avendo sempre per base, s'intende, lo spirito scientifico della trattazione, l'uso non mistificato ma specifico del linguaggio delle immagini. La televisione, le scuole di ogni livello e le università costituiscono i canali di maggiore diffusione per le produzioni di cinema scientifico. Nel prossimo futuro, attraverso le videocassette, i videodischi e l'uso integrato di piccoli calcolatori elettronici, si svilupperà anche un ampio mercato privato e individuale.

Si può quindi affermare che il cinema scientifico vede aprirsi prospettive di ampi sviluppi. Lo stesso tipo di evoluzione del consumo di immagini nella nostra società elettronica favorirà questa crescita. Infatti, i consumi attuali di fiction (film, telefilm) e di spettacoli d'intrattenimento difficilmente potranno superare la già alta soglia raggiunta con l'attuale invasione anarchica di offerta indiscriminata; lo stesso si può dire per l'informazione giornalistica audiovisiva che, infatti, nelle sue manifestazioni più intelligenti e meno direttamente legate alla cronaca già assume forme di elaborazione e di presentazione simili a quelle della saggistica e della divulgazione scientifica.

Vi è invece ancora largo margine per rispondere alle richieste di approfondimento e di analisi delle moderne problematiche scientifico-tecniche che sempre più incidono sulla qualità della nostra vita: la conoscenza e il rapporto con la natura, i problemi dell'energia, della salute, dell'ambiente, della pace e della guerra, la conquista dello spazio, le possibilità di padroneggiare le contraddizioni che lo sviluppo tecnologico crea alla comunità umana, le interazioni tra scienza e società.

Questa ampia tematica sarà sempre più al centro di numerose produzioni cinematografiche e video, rivolte a pubblici di vario livello, indifferenziati o specifici. I committenti saranno le reti televisive, le istituzioni sociali, gli enti pubblici, le industrie, i produttori privati. Con l'avvento delle nuove tecnologie è facile prevedere che vi sarà una grande crescita nella domanda individuale di prodotti audiovisivi scientifici da parte di tutti coloro che vorranno approfondire la conoscenza di determinati argomenti troppo sommariamente trattati nelle programmazioni di carattere generale. Ciascuno potrà così vedersi quando vorrà le produzioni che lo interessano sul proprio teleschermo. Si avrà la stessa esplosione di iniziative che si è avuta negli anni scorsi in Italia con la proliferazione e il successo delle riviste di divulgazione scientifica e la maggiore presenza di questi problemi nella pubblicistica generale.

È un fatto accertato, del resto, che le trasmissioni scientifiche della Rai, anche quando l'azienda le confinava in orari impossibili, hanno sempre avuto un alto indice d'ascolto e un ancor più alto indice di gradimento. Oggi si comincia a prendere coscienza dell'importanza di questo tipo di produzioni e — meglio tardi che mai — a dar loro migliori spazi e risonanza.

Nell'università e nella scuola in genere, sia pure con ritardi pluridecennali,

ci si sta rendendo conto che il linguaggio delle immagini è diventato, soprattutto per i giovani cresciuti nell'era televisiva, base fondamentale nei processi cognitivi e di apprendimento. Stanno nascendo e sviluppandosi negli atenei centri audiovisivi che dovranno curare la produzione e la distribuzione dei materiali cinetelevisivi riguardanti la ricerca, la documentazione e la didattica. Questi organismi dovranno anche agire per indirizzare in senso corretto la crescita dell'uso del linguaggio delle immagini. Nelle scuole di ogni altro livello si sconta ancora pesantemente la dissennata politica del Ministero della pubblica istruzione che ha saputo solo distruggere, senza riorganizzare alcuna moderna ed efficiente iniziativa nel campo degli audiovisivi didattici, sperperando risorse in inutili trasmissioni "integrative" televisive, trascurando la formazione e la riqualificazione degli insegnanti, e fingendo di ignorare che oggi gran parte degli scolari passa più tempo a vedere immagini sul teleschermo che in classe. Inevitabilmente anche l'immenso settore scolastico si aprirà ai moderni impieghi dell'audiovisivo e, se non saremo nel frattempo diventati un paese culturalmente colonizzato, il lavoro produttivo per fornire i materiali necessari sarà notevole.
Purtroppo, una colpevole volontà politica è quasi riuscita nell'intento di azzerare il vantaggio che l'Italia aveva avuto con le attività scientifico-didattiche dell'Istituto Luce, iniziate già sessant'anni fa. Negli ultimi decenni tutti gli stati industrializzati hanno creato e sviluppato strutture pubbliche di questo tipo; da noi si è fatto di tutto per interrompere la tradizione e la rinomanza internazionale della produzione di film didattici e divulgativi del pioniere Omegna al quale si deve se, negli anni '30, il Luce aveva un catalogo di film scientifici tra i più ricchi d'Europa. L'ultima operazione compiuta con la fusione tra Italnoleggio e Istituto Luce sta ottenendo il risultato pratico di seppellire i compiti istituzionali che il Luce ha sempre avuto e che negli ultimi decenni ha insistentemente cercato, salvo una breve fiammata, di non realizzare.
La Rai, dal canto suo, non può certo ritenersi soddisfatta del lavoro compiuto. Il recente accordo di coproduzione con la BBC (senza dubbio la più importante produttrice mondiale di teleprogrammi scientifici) è indice di un adeguamento passivo all'ondata di crescente successo di questo tipo di trasmissioni, ma può risolversi in un ulteriore indebitamento culturale-tecnico-finanziario, in una ancora maggiore teledipendenza (tipo quella relativa ai telefilm seriali) dall'estero; deve invece essere sviluppata in Italia, da parte della Rai e dell'Istituto Luce, una serie di iniziative produttive che riportino il nostro paese a un livello di interscambio con l'estero su basi dignitose e, soprattutto, che permettano la qualificazione e la specializzazione di nuovi quadri nel campo della realizzazione, delle tecniche speciali, della buona divulgazione audiovisiva.
Nel campo del cosiddetto film industriale esiste un ampio spazio per una produzione scientifico-tecnica, con interessanti possibilità di diffusione nell'ambito didattico. Per citare un solo esempio classico è quel che ha saputo fare la Shell Film Unit che, in mezzo secolo di attività, si è creata una prestigiosa presenza in quest'ambito. Le industrie italiane, sia a capitale pubblico sia privato, salvo alcune ragguardevoli eccezioni, non hanno saputo finora cogliere appieno l'interesse e il rendimento di simili iniziative. Spesso sono state fuorviate dalla mitologia della fama internazionale del film a soggetto di produzione italiana e hanno ritenuto che la strada buona

fosse quella di affidare a noti registi fiction la realizzazione di film industriali di prestigio. Questi "fiori all'occhiello" sono rimasti fini a se stessi e il film industriale italiano non ha ancora una sua fisionomia, che potrà a nostro avviso acquistare di pari passi con lo sviluppo dei vari filoni del cinema scientifico, dal programma di divulgazione televisiva al film didattico, alle riprese speciali di documentazione e ricerca scientifica.

Questo quadro della situazione italiana va considerato nell'ambito di una serie di riferimenti internazionali che vedono confermate le tendenze allo sviluppo. Per limitarci ad alcuni esempi relativi a paesi europei, citiamo i due istituti tedesco-federali per la produzione e la distribuzione (interna e internazionale) di alcune migliaia di film scientifici: uno si occupa della ricerca e dell'insegnamento superiore, l'altro della scuola dell'obbligo e secondaria. In Gran Bretagna, oltre alle note strutture specializzate della BBC, come la Natural History Unit e il centro produttivo della Open University, esiste una rete di moderne strutture audiovisive in tutta le università e nelle scuole. In Francia sia il Centro nazionale per la ricerca scientifica sia il Ministero della pubblica istruzione dispongono di due sviluppate strutture produttive e distributive (anche per l'estero) esclusivamente dedicate alla cinematografia scientifica.

L'Unesco ha recentemente pubblicato un manuale per orientare la crescita, soprattutto nei paesi in via di sviluppo, dell'uso degli audiovisivi scientifici nella ricerca, nella didattica, nella divulgazione. Purtroppo, se prescindiamo dal fatto che l'autore del testo è un italiano, il nostro paese non figura tra i punti di riferimento internazionali in questo campo. Mentre si presentano prospettive di sviluppo in tutti i campi applicativi del cinema scientifico, importanza prioritaria per il nostro paese (che troppo spesso pecca di carenze programmatorie) riveste la formazione culturale e tecnica di giovani preparati ad assumere quelle professionalità specializzate che saranno via via sempre più richieste. Già oggi gli sbocchi professionali sono in aumento. Alcuni diplomati dei passati corsi del Centro sperimentale di cinematografia hanno trovato lavoro nell'ambito dei programmi scientifici ed educativi della televisione pubblica, pur non avendo seguito (o solo in parte) una preparazione specifica. La stessa azienda radiotelevisiva vedrebbe favorevolmente la possibilità di utilizzare nel campo produttivo, realizzativo e tecnico giovani che abbiano avuto una formazione professionale qualificata nel campo dei programmi scientifico-divulgativi e didattici e che non debbano quindi improvvisare e acquisire esperienze a scapito della qualità dei primi lavori.

La crisi del cinema spettacolare, la inveterata tendenza della Rai (per non parlare delle private) ad acquistare soprattutto materiali prodotti all'estero, l'ormai lunga inattività dell'Istituto Luce nel settore, hanno finito per creare vuoti e carenze specialmente tra i quadri tecnici specializzati in riprese speciali; vi sono poi le esigenze di formazione delle nuove professionalità richieste dalle tecnologie emergenti, come la produzione e l'elaborazione di immagini elettroniche e sintetiche.

Bisogna scegliere: abbiamo ancora la possibilità di riprendere con le nostre forze e con i mezzi che non ci mancano una posizione a livello internazionale oppure continuiamo a trascurare una politica audiovisiva nel settore della comunicazione scientifica e ben presto avremo il nostro posto tra i paesi culturalmente e tecnologicamente dipendenti.

La rosa purpurea del Cairo: Woody Allen in alta acrobazia

Mauro Manciotti

Durante la lavorazione di *The Purple Rose of Cairo* (La rosa purpurea del Cairo) Woody Allen ebbe ad affermare essere questo il film per cui sarebbe stato ricordato. Potrebbe apparire una usuale dichiarazione promozionale; ma è fondato il sospetto che si sia trattato, invece, di una lucida confessione di coscienza critica, la manifestazione della consapevolezza di stare pilotando il proprio impegno d'autore verso un risultato importante e singolare.

In effetti, già dalla prima visione del film, al festival di Cannes, si ricavava l'impressione di un'eccezionale compiutezza, di un esito particolarmente brillante quanto strettamente legato al rigoroso dominio dell'ispirazione alleniana, d'abitudine così effervescente ed intellettualmente mobile, ma qui consegnata a un disegno complessivo tutto omogeneo e coerente. La singolarità dell'opera consiste, quindi, più di compiutezza di esiti che non di novità di motivi. La sua originalità comica si appoggia sull'oggettivazione narrativa raggiunta, sulla sistemazione dei rapporti con il modello chapliniano, sull'arricchimento della tematica del ricambio tra realtà e immaginazione, tra cinema e vita, mediante un inedito ed estroso risvolto pirandelliano. A cercare di cogliere nel film il compimento di un itinerario più generale, varrà forse la pena di partire da lontano.

Fu probabilmente con un'opera in cui non era radicalmente coinvolto, avendovi collaborato soltanto come interprete, *The Front* (Il prestanome, 1976), che si offrì alla riflessione di Allen il tema della testimonianza storica. *Il prestanome* passò per un episodio isolato — e marginale — nella filmografia di Allen, qualcosa inerente soltanto a una normale carriera professionale, almeno fintantoché non comparve *Zelig* (1983). Con la sua clamorosa carica prestidigitatoria, *Zelig* fa affiorare nella poetica alleniana un gusto risentito di "testimonianza d'epoca", spinto fino a caratterizzare l'intera impronta espressiva del film, a porsi come autentico contenuto caratteristico di esso.

Il caso di camaleontismo che pare costituire il suo nucleo narrativo tanto più acquista, infatti, fisionomia e significato precisi quanto più si immerge in quel contenitore storico. La testimonianza d'epoca rende *Zelig* opera dai singolari ribaltamenti. Almeno due vi figurano vistosamente instaurati. Quello, di natura personale, dell'autore che non si contenta più di essere "la voce", pure se ironica e ammiccante, dei turbamenti interiori e/o inconsci del suo pubblico e ne va a cercare una verifica nella testimonianza storica

Mia Farrow

(questa volta, lo "Schlemiel" è cittadino Usa e pretende risolutamente, non pateticamente, amore) tendendo, insieme, a una categoria di sentimenti di dimensione universale. E quello, di natura artistica, dell'oggettivazione del personaggio del protagonista entro un contesto narrativamente oggettivato.

Sotto questo profilo, per la verità, Allen ha da tempo un processo in atto. All'incirca da *Annie Hall* (Io e Annie, 1977), in cui l'oggettivazione è raggiunta, si potrebbe dire, in extremis, attraverso la consumazione e l'esaurimento dell'autobiografismo. Nel corso del processo si incontrano udienze massimamente indicative, come *Interiors* (1978) e *A Midsummer Night's Sex Comedy*, (Una commedia sexy in una notte di mezza estate, 1982), in cui l'oggettivazione narrativa è assoluta e l'autore limita anche materialmente la propria citazione nel quadro: è assente come interprete nel primo e figura soltanto di fianco nel secondo. E anche udienze non lineari, come nel caso di *Stardust Memories* (1980): non tanto a causa di un capriccioso ritorno di Woody alle vischiose nostalgie dell'autobiografismo, quanto, maggiormente, per il prevalere di un momento di interesse per l'esplorazione linguistica dei territori felliniani. (C'è anche Bergman, naturalmente; ma il linguaggio bergmaniano non stimola particolari suggestioni diaristiche).

I film precedenti *Io e Annie* erano stati, in maniera più o meno esplicita, una serie di pretesti per rappresentare il personaggio Woody Allen, poco più che arredamenti abitati dall'individualistico "recital" alleniano. Anche per la complicità di Herbert Ross, che ne firma la regia, qualche eccezione è riscontrabile in *Play It again, Sam*, (Provaci ancora, Sam, 1972). Ma, nella seconda fase, *Manhattan* (1979) è già episodio centrale del processo in atto. Il film non consiste più in un "recital" ambientato sullo sfondo newyorkese; ma Allen vi opera il coerente tentativo di raccontare una storia sentimentalmente e psichicamente omologa al ritratto cittadino con cui convive, si interseca e finisce per coincidere, attraverso il collante del mondo musicale gershwiniano.

Manhattan è, anche esteticamente, un punto di arrivo; un racconto in cui agisce una mediazione linguistica espressivamente conclusa. La struttura del film è quella del musical: perfettamente esplorata fino all'esaurimento, si pone senza possibilità di ulteriori sviluppi. Ma il procedimento di oggettivazione estetica è, piuttosto, alimentato in Allen dalla provocazione chapliniana sotterranea e costante, anche se l'attore aveva tenuto Charlot abbastanza lontano dalle coordinate del proprio personaggio-recital. Ed esplode nel "chaplinismo" radicale di *Zelig*. Tutto il film potrebbe essere visto come la secolarizzazione di una comica di Charlot. L'omino Zelig è l'omino Charlot. Nella sua storia c'è l'ansia di integrazione e di tenerezza

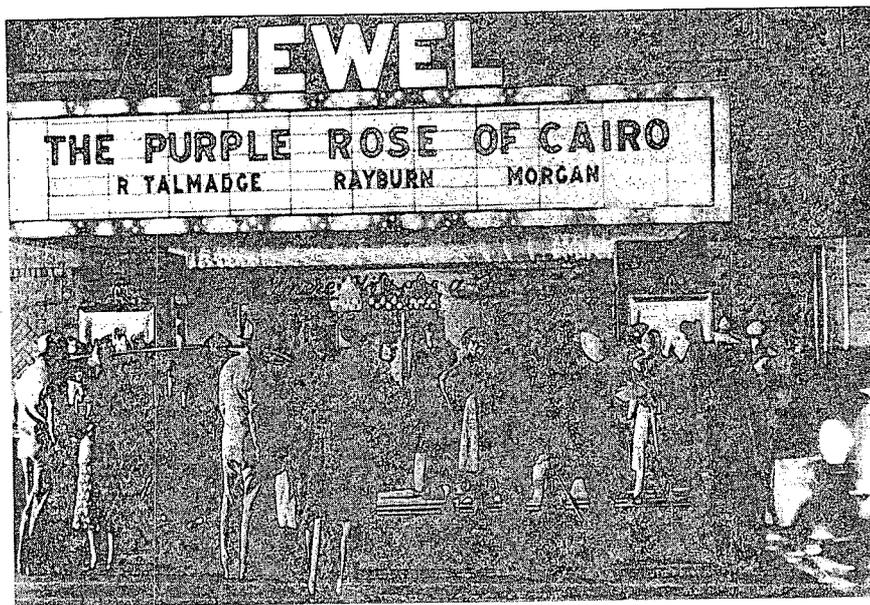
che lo rende sempre più bizzarramente "diverso", l'incomprensione degli altri, la violenza e la sopraffazione di quelli che lo sfruttano, la solidarietà e l'aiuto di una donna, le peripezie affrontate per condurre in salvo se stesso e la compagna tra le braccia di una "normalità" sociale la cui *chance* è vista con un'ironia sfumata d'amarezza e di perplessità.

In *Zelig* non si trova ancora il confronto organico con la scrittura di Chaplin poiché la curiosità di Allen resta assorta in quella specie di contaminazione, di *pastiche* creativo con cui il regista, attraverso il trattamento illusionistico dei materiali, ottiene la documentazione storica necessaria a rendere identificabile la condizione umana, non più enunciata con la propria voce ma mediante lo scheletro dell'abituale metafora narrativa charlottiana. E capace di suggerirne un implicito risvolto satirico, tra costume e ideologia: massimo graffio politico consentito a un'intelligenza eccentrica, sofisticata e nervosa, come è quella di Allen. Infatti, subito dopo, in *Broadway Danny Rose* (1984), se la figura del protagonista e le sue peripezie sono modellate in autentica pasta chapliniana, la sentimentalità che vi circola intorno, trasferita senza troppa ironia dalla fiaba alla Charlot nella narrazione borghese di Allen, manifesta anche maggiormente i suoi pericoli possibili di ingenua svagatezza. Allen, limitandosi a far fluttuare la storia di Danny Rose tra le aeree nebbie della bontà e del valore dei sentimenti nei rapporti tra gli uomini, resta legato alle apparenze della fiaba moderna astoricamente: può anche commuovere, senza tuttavia entrare nel rapporto concreto con la ragione delle cose.

In *La rosa purpurea del Cairo*, per contro, incontriamo sia la rivisitazione linguistica del modello, sia il chiarimento della realtà che sta sotto la

Mia Farrow con, dall'alto, Danny Aiello, Stephanie Farrow, Jeff Daniels

favola. Il metalinguismo cinematografico di Allen si manifesta qui a due livelli. Da una parte, è riproposta tutta la linearità espressiva del cinema charlottiano, nei suoi segni e nelle sue strutture. L'omino è, questa volta, una donnina, Cecilia, frequentatrice abituale a occhi spalancati del cineminо sotto casa e cinefila entusiasticamente pettegola, al punto da improntare di comica maniacalità il proprio comportamento quotidiano. Muovendosi, nei suoi abiti anni Trenta, emana una emozione analoga a quella che accompagna le apparizioni di Charlot. Il suo antagonista è il marito, Monk, violento e corpacciuto come i tradizionali persecutori di Charlot. Le strade che attraversa potrebbero essere quelle del *Monello:* mai un palazzo visto dall'ingresso principale, ma una sfilata di muri posteriori, con le scale di sicurezza appese ai terrazzini e i bidoni dell'immondizia. Lungo questi squallidi marciapiedi, in luogo dei ragazzi giocano gli adulti disoccupati. La fiaba è puntualmente riproposta. Dall'altra parte, per contro, Allen lavora sulla produzione "di serie B" degli anni della Depressione. Rinnovandone puntigliosamente stilemi, dialoghi, personaggi e situazioni in bianco e nero, ne evidenzia l'effetto di strumentalizzazione previsto da un disegno sociale di fittizia consolazione, di fuga da una realtà misera nei sogni di un convenzionale immaginario in celluloide. Non siamo ancora all'omologazione ideologica con il "new deal" rooseveltiano dei film cosiddetti sociali, corredati quasi sempre dal riscatto finale, della Warner o degli aneddoti coloratamente ottimistici alla Capra. Qui Allen chiama in causa un materiale piuttosto basso e scontato, tuttavia sufficiente ad alimentare un livello genericamente banale di "immaginario" alternativo al quotidiano.
Ma come procede Woody Allen per ottenere la strutturazione dialettica desiderata da questa duplice operazione di riscritturazione cinematografica? Lucidità progettuale e maturità espressiva lo sorreggono lungo una prova luccicante di intelligenza eppure costantemente tenuta sul filo dell'equilibrio, della misura, si vorrebbe dire: della necessità. Nel calco di un'oggettività rappresentativa dai continui trasferimenti di senso, dai molteplici risvolti da sfogliare, Allen non si castiga minimamente ma interviene determinando direttamente una presa di posizione con il suo scarto personale. Sottolinea, ad esempio, sia nella sequenza del negozio musicale (in cui offre una propria vitalizzazione, tra "Burlesque" e "nonsenso musicale", di un filone che passa dai fratelli Marx e da *Hellzapopping!*) sia nella largamente goduta citazione finale di *Top Hat*, con il numero "cheek to cheek" di Fred e Ginger, come Cecilia non sia tanto vittima passiva dei dolci inganni del cinema quanto, piuttosto, la naturale depositaria della sua ricchezza di suggestione, di fantasia, di rifugio esistenziale. Diversamente dall'affettuosa raffigurazione della comicità di Cecilia, il centone esotico che scorre dentro il film, con l'esploratore romantico, le piramidi, il casco coloniale e gli snob newyorkesi, viene spietatamente parodizzato, sottoposto al trattamento di un fuoco di fila di "nonsensi" che finiscono per farne esplodere la latente assurdità proprio quando maggiore sembrerebbe la sua pretesa di integrarsi nel quotidiano.

Tema costante nell'opera di Allen, l'intercomunicabilità tra vita e fiction cinematografica non era ancora stata sviluppata fino a questa radicale dimensione di ironica intrinsichezza di rapporto. È perfino probabile che Allen abbia inteso anche modificare certi esiti di questi rapporti proposti in passato, quasi segno di parziale reattività di fronte all'articolazione della

sua oggettività odierna: come la nevrotica negazione della vita simbolizzata nel fantasma di "Bogey" che si aggira un poco alla deus ex machina tra i personaggi di *Provaci ancora, Sam.*
Una volta tanto, in *La rosa purpurea del Cairo* lo scatto dell'invenzione comica di fondo ha precedenti letterari e non cinematografici. Facendo evadere dal telone bianco e dal film che si proietta dentro al film il personaggio dell'esploratore e mescolandolo alla supposta realtà dei suoi spettatori, Allen non ha tanto pensato ai precedenti di Buster Keaton o di Mel Brooks. Più originalmente, l'idea si trovava già in un suo racconto, "Il caso Kugellmass", contenuto in *Side Effects* (raccolta uscita in versione italiana nel 1981). Nella pagina scritta, Emma Bovary decide un giorno di venirsene via dal romanzo di Flaubert per andare a vivere in casa del professore di francese innamorato del suo personaggio. Alla stessa stregua, l'esploratore Tom Baxter esce dalle inquadrature del film egiziano, attratto dallo sguardo incantato di Cecilia in sala, e si tuffa, casco coloniale e tutto il resto, nella vita newyorkese di quegli anni di crisi, lasciando interdetti i suoi colleghi in celluloide, i quali non troveranno di meglio che mettersi a questionare dallo schermo con gli spettatori piuttosto irritati.
Con Tom Baxter Cecilia vive il prolungamento della fiction in un principio di *romance* cui aggiunge capitoli il sopraggiungere dell'attore che interpreta l'esploratore, ansioso di ridurre all'ordine la propria creatura, di far rientrare le sue pretese di libertà entro la norma che regge il fenomeno cinematografico come prodotto. Ed è, per Allen, questo *romance*, il modo per riannodare i fili di coerenza della reale (questa volta, sì) investitura esistenziale che il cinema ha nella sua ammiccante poetica, al di là di ogni sua possibile stratificazione critica e virtualità di interna dialettica, con una scelta unificante, quanto meno, di colore sentimentale.
Nella discussione tra Baxter e il suo interprete, tra il personaggio e l'atto-

re, sui confini della relativa sfera di libertà personale, Allen si abbandona al divertimento della satira pirandelliana, all'effetto umoristico dei guasti che un approccio troppo spinto alla mimesi cinematografica del climax teatrale dei *Sei personaggi* può provocare. Quasi sempre la salute comica di Allen è robusta quando sono le provocazioni intellettuali ad alimentarla. E questa volta la decorazione ironica del pirandellismo è totalmente di natura intellettuale; i ribaltamenti ricamati sul motivo dall'intelligenza alleniana si incalzano, declinando personalisticamente gli spunti comici ispirati dalla situazione teatrale. Baxter non è in cerca d'autore e non intende rivendicare sul palcoscenico (sullo schermo) la propria verità umana di personaggio da creare. Vuole semplicemente rivendicare nel mondo la propria verità di personaggio già creato, di individuo vivo nell'irrealtà. Che è un altro dei percorsi alleniani per ritornare, attraverso la scattante sequenza dei gag, ai rapporti tra il cinema e la vita e ai loro scambievoli ruoli nella sfera fantastica dell'individuo.

È tanto fitto e sottile il gioco dei rimandi e degli incastri, in *La rosa purpurea del Cairo*, da istituire un caso di alta acrobazia costruttiva. Ma la sua fluidità e coerenza fa sì che mai ne provenga allo spettatore una anche minima impressione di vertigine; neanche quel sospetto di istrionismo creativo, di estrema abilità illusionistica, che l'esemplare manipolazione tecnica lasciava circolare tra le inquadrature di *Zelig*. Veramente, un Allen in stato di grazia è riuscito a condurre a compimento la sintesi delle pulsioni estetiche, nel segno di una sorridente semplicità e naturalezza. Rigorosamente coerente ai dati della propria poetica, ha elaborato, armonizzato e decantato il materiale, riconoscibilissimo, di vent'anni di lavoro nel cinema.

Si è riletta di recente, per la riproposta editoriale del libro, in *Messico*, nel memorabile ritratto dedicato a Buster Keaton, la vecchia osservazione di Cecchi sull'arte che «sempre ci guadagna quanto più un artista lavora su un mondo limitato e particolarissimo». Anche se agli antipodi del fenomeno keatoniano, *La rosa purpurea del Cairo* è il frutto dell'applicazione quasi intrepida di Allen dentro i confini del suo "mondo particolarissimo". Un frutto che non si sbaglierebbe di molto a definire un piccolo classico.

Mia Farrow

The Purple Rose of Cairo
(La rosa purpurea del Cairo)

Stati Uniti, 1985. ***Regia:*** Woody Allen. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Woody Allen. ***Fotografia*** (colore e b/n): Gordon Willis. ***Operatore:*** Dick Mingalone. ***Montaggio:*** Susan E. Morse. ***Scenografia:*** Stuart Wurtzel. ***Costumi:*** Juffrey Kurland. ***Aiuto regista:*** Thomas Reilly. ***Musiche originali:*** Dick Himan. ***Canzoni:*** "Cheek to cheek" di Irving Berlin, cantata da Fred Astaire; "I love My Baby Loves Me" di Bud Green e Harry Warren; "Alabamy Bound" di Ray Henderson, B.G. De Silva e Bud Green. ***Interpreti:*** Mia Farrow (Cecilia), Jeff Daniels (Tom Baxter, Gil Shepherd), Danny Aiello (Monk), Irving Metzman (direttore del cinema), Stephanie Farrow (sorella di Cecilia), David Kieserman (padrone della tavola calda). ***Produttore:*** Robert Greenhut. ***Produttore esecutivo:*** Charles H. Joffe. ***Produzione:*** Orion Pictures Corporation. ***Distribuzione:*** CDE. ***Durata:*** 1h, 20 min.

Another Country di M. Kanievska *Another Time, Another Place* di M. Radford

Roberto Ellero

Più di ogni altra cinematografia europea, il cinema britannico sembra oggi in grado di simboleggiare la crisi in cui versa il settore. Nel male, com'è ovvio, ma anche paradossalmente nel bene, nel senso che all'ormai verticalizzata caduta di pubblico nelle sale e alla conseguente riduzione quantitativa di quest'ultime [1] fa riscontro, sorprendentemente, un affinamento della produzione (o di quel che ne resta, almeno).
Sotto gli auspici (e con la solidarietà anche economica) del BFI e soprattutto di Channel 4 — l'emittente televisiva più impegnata nella produzione cinematografica di qualità — il cinema inglese va da qualche anno riguadagnando ai festival le posizioni perdute una ventina d'anni fa con la diaspora del "free cinema". E quel che più colpisce è che a rinvendirne le fortune — al di là dei casi limite e a sé del *Gandhi* di Richard Attenborough o di *Passaggio per l'India* dell'*evergreen* David Lean — sono le opere prime a costi contenuti dei giovani esordienti. Sulla scia di film come *The Draughtsman's Contract* (Il mistero dei giardini di Compton House) di Peter Greenaway e *The Ploughman's Lunch* di Richard Eyre, apprezzati alla Mostra del cinema di Venezia dell'82 e dell'83, scopriamo ora, grazie alla coraggiosa accortezza di due outsiders della distribuzione come l'Academy e la Bim, *Another Country* (La scelta) di Marek Kanievska e *Another Time, Another Place* di Michael Radford, opera prima del futuro regista di *1984*.
Le analogie in sede di titolazione — quasi una sinonimia — sono tutt'altro che casuali. Benché, come vedremo, profondamente diverse dal punto di vista stilistico, le due opere prime di Radford e Kanievska sono accomunate da motivi tematici convergenti: il rifiuto della convenzione, la conseguente trasgressione, la fuga verso (o il miraggio di) *un altro paese*, la confessione come tappa obbligatoria — ma sostanzialmente inutile — lungo il cammino

---

[1] Il 1948 è l'anno di maggior espansione del consumo cinematografico inglese, con un miliardo e mezzo di spettatori. Da allora la contrazione di biglietti venduti è stata massiccia e inesorabile, attestandosi sul finire degli anni '70 al di sotto dei cento milioni di spettatori. Un dato non statistico ma ugualmente significativo è costituito dagli spazi sempre più ridotti che la stampa assegna all'informazione cinematografica. Capita che gli stessi quotidiani della capitale rinuncino sempre più spesso ai tradizionali "tamburini", o limitino l'informazione alle principali sale di prima visione con la sola indicazione del titolo del film in programma.

che *dovrebbe* condurre al ristabilimento della verità o quanto meno all'evidenziazione delle attenuanti... Se il rifiuto della norma sembra gettare un ponte verso il cinema arrabbiato degli anni '60, la mancanza di aggressività, il pacato maturarsi dell'elemento trasgressivo, l'irriverenza assente o comunque contenuta, l'elementarietà quasi disarmante della narrazione ci rammentano l'ovvia distanza che separa l'*oggi* dal *time out* della swinging London. *Altri tempi, altri luoghi,* appunto, e altri scenari: il conservatorismo bacchettone di un college anni Trenta (Kanievska), la sospetta banalità quotidiana di un villaggio scozzese ai tempi della seconda guerra mondiale, riverberata in loco dalla presenza di prigionieri italiani originariamente destinati a un campo di concentramento non lontano (Radford).

Doverosamente preciso nella ricostruzione d'ambiente, anche a rischio di passare per calligrafico, Kanievska ripercorre gli antefatti di un clamoroso tradimento [2] e, senza forzare l'intelligenza dello spettatore con arbitrarie generalizzazioni, cerca di comprenderne le ragioni ultime "personali". Il tradimento consiste nella scelta di Guy Bennet, il protagonista, di passare dalla parte dei russi, dapprima facendo opera di spionaggio e successivamente, una volta scoperto, trovando rifugio oltre cortina.

Il giovane Guy — interpretato da un calibratissimo Rupert Everett — non nasconde all'università le proprie abitudini omosessuali, peraltro largamente diffuse in un ambiente rigidamente misogino. Ma a differenza dei colleghi che celano i loro passatempi dietro la facciata più che onorevole del rispetto gerarchico e della disciplina pseudomilitare, egli ha il torto di irriderne la rispettabilità, così da trovarsi un bel giorno estromesso dalle regole del gioco. Per niente politicizzato, a differenza del suo compagno di camerata che legge *Il capitale* e tiene in bella evidenza sullo scrittoio il busto di Lenin (sapremo successivamente che finirà i suoi giorni in Spagna, nelle file delle Brigate internazionali) c'è da credere che sposerà la causa del comunismo più che altro per l'eccentricità del gesto estremo alla Oscar Wilde. Non per nulla nella sequenza finale, invecchiato all'inverosimile nella sua misera residenza moscovita, alla giovane giornalista che gli chiede se manca qualcosa della "vecchia, cara Inghilterra", risponde facetamente "il cricket".

Rupert Everett in *Another Country*

In sede di recensione più di qualcuno si è chiesto se non sia azzardato, e persino puerile, suggerire una retta fra l'educazione perbenista e autori-

[2] Il film trae origine dalla pièce teatrale omonima di Julian Mitchell, qui in veste di sceneggiatore, portata in scena con successo a Londra qualche anno prima e ispirata al caso della spia inglese Guy Burgess che tanto fece discutere negli anni Cinquanta. Nella versione teatrale a interpretare il personaggio di Guy Bennett, futura spia, era Rupert Everett, ora interprete del film.

taria di un college inglese, l'omosessualità e l'adesione al comunismo sovietico. Geometria, crediamo, mal posta, giacché non ci sembra che al regista prema di rendere paradigmatico il percorso del protagonista. Il suo film — non privo di simpatia per un personaggio che sa rispondere con l'ironia e il paradosso alle chiusure di un ordinamento fatiscente e anacronistico — si fa apprezzare piuttosto per l'onesta e partecipe descrizione di un universo etnocentrico che non ammettendo alternative ne moltiplica in realtà la valenza vitalistica. Trasgressione come recupero di identità, come istintiva riaffermazione della propria personalità, come tentativo estremo (anche se forse vano) di dare un senso "altro" alla propria esistenza.

Non dissimilmente, l'altro film di cui ci occupiamo, *Another Time, Another Place*, pone al centro della nostra attenzione il personaggio di Janie, reclusa in una vita familiare e sociale di cui avverte il peso soffocante [3]. Non certo casualmente, è l'unica a non mostrare diffidenza e antipatia per i tre prigionieri italiani capitati nel vil-

***Another Country.* Rupert Everett con Colin Firth e, al centro, Anna Massey**

[3] La sceneggiatura di *Another Time, Another Place*, scritta dallo stesso Radford, si rifà a un romanzo dell'anziana scrittrice scozzese Jessie Kesson, a sua volta ispirato ad avvenimenti reali. Vi ha partecipato in qualità di consulente per la parte italiana (i prigionieri nel film parlano addirittura in dialetto) il critico John Francis Lane, con la consulenza del quale, del resto, in precedenza lo stesso Radford aveva realizzato in Italia, e per l'esattezza a Napoli, due documentari: uno sulla Nuova compagnia di canto popolare, l'altro sulla Festa nazionale dell'Unità. Da notare che uno dei tre prigionieri di *Another Time*, il napoletano Luigi, è interpretato da Giovanni Mauriello, della citata Nuova compagnia. Ad esso si devono, nel film, gli arrangiamenti delle tammurriate.

Phyllis Logan e Giovanni Mauriello in *Another Time, Another Place*

laggio col compito di dare una mano nel lavoro dei campi. Diversi per temperamento, cultura e provenienza geografica, i tre italiani esercitano su di lei il fascino di un paese, pur nemico, pensato e sognato agli antipodi della fredda vita di tutti i giorni vissuta senza più passione né entusiasmo. Dei tre, il più tipizzato è il napoletano Luigi, che incarnando vizi e virtù del maschio mediterraneo, non ha difficoltà a sedurre la giovane donna.
Prossimo al rimpatrio, data la fine della guerra, Luigi si vede incolpare di uno stupro non commesso. Janie sa bene che non può essere stato lui e nel tentativo di scagionarlo decide di confessare alle autorità militari il suo rapporto con il prigioniero. Il prezzo da pagare è alto: la comunità del villaggio certo non potrà né comprenderla né perdonarla e il suo "tradimento" ("politico" prima ancora che coniugale) le peserà in futuro come un indelebile marchio d'infamia. Trova ugualmente la forza di parlare e sarà un destino beffardo, oltreché crudele, a vanificare in parte il suo sacrificio, giacché per le leggi di guerra, stupro o amore che sia, accoppiarsi con un prigioniero è considerato reato. Biasimata e derisa, Janie troverà inaspettatamente comprensione nella sola persona sino a quel momento caparbiamente ostile a qualsiasi rapporto con gli italiani: un'anziana contadina cui la guerra, proprio in Italia, ha rubato l'esistenza dell'unico figlio rimastole.
Influenzato da un cinema italiano (Olmi, i Taviani) che mostra di ben conoscere, Radford esordisce con un film sulla carta difficile, esposto alle insidie del bozzettismo (l'immagine dei tre italiani) e del patetismo melodrammatico (il personaggio di Janie, la seduzione e il forzato abbandono di cui è protagonista e insieme vittima). Riesce ad aggirare entrambi gli ostacoli

calando la sua "storia d'amore" in un contesto autentico ma freddo, straniante, che trova la sua più immediata ed espressiva manifestazione nella bellezza desolata dei paesaggi. A essi è in qualche modo speculare il personaggio di Janie (ottima la sensibilissima interpretazione che ne dà Phyllis Logan), timida e introversa al pari degli altri abitanti del villaggio sulle prime, poi gradualmente portata a vincere la tradizionale ritrosia illudendosi di poter cambiar vita. Radford si mostra attento alle sfumature psicologiche, agli stati d'animo della protagonista ma, nel contempo, anche alla coralità della vita e degli eventi che le si dipanano intorno.
L'aristocratica "merry England" di *Another Country* e la tranquilla ruralità di *Another Time, Another Place* sono i differenti scenari di un malessere improcrastinabile, di un'identificazione sempre più improbabile e difficile; l'implosiva ripulsa che sfocerà in diversi ma in fondo simmetrici tradimenti. Si parla di ieri, rifacendosi a inoppugnabili precedenti letterari, ma l'impressione è che il "non riconciliarsi" sia di oggi, almeno come stato d'animo suggeritoci sottovoce. L'eleganza scenografica e lo spessore dialogico-narrativo del film di Kanievska risultano assai lontani dal registro realistico e sommesso del film di Radford.
Entrambi svezzatisi col mezzo televisivo prima di passare dietro la macchina da presa, hanno in mente modelli cinematografici assai distanti fra loro, anche se le parabole da essi descritte denotano in fondo la medesima attrazione per un non dissimile smarrimento. Hanno esordito in punta di piedi, senza far troppo chiasso, ma la maturità delle loro prove è fuori discussione e fa ben sperare per il futuro, come del resto ampiamente dimostrato, nel caso di Radford, dal rischioso ma in definitiva fortunato incontro con Orwell per il successivo *1984*, apprezzato dal pubblico e dalla critica nell'anno della fatidica ed esigente ricorrenza.

Another Country
(La scelta)

Gran Bretagna, 1984. ***Regia:*** Marek Kanievska. ***Soggetto e sceneggiatura:*** Julian Mitchell, basata sull'omonima commedia. ***Direttore della fotografia*** (colore): Peter Biziou. ***Operatore:*** David Garfath. ***Montaggio:*** Gerry Hambling. ***Scenografia:*** Brian Morris. ***Costumi:*** Penny Rose. ***Musica:*** Michael Storey. ***Aiuto regista:*** Andy Armstrong. ***Interpreti:*** Rupert Everett (Guy Bennet), Colin Firth (Tommy Judd), Michael Jenn (Barclay), Robert Addie (Delahay), Rupert Wainwright (Devenish), Tristan Oliver (Fowler), Cary Elwes (Harcourt), Anna Massey (Imogen Bennet), Betsy Brantley (Julie Schofield). ***Produttore:*** Alan Marshall. ***Produzione:*** Castlezone. A Goldcrest production. ***Distribuzione:*** Academy. ***Durata:*** 1 h, 30 min.

Another Time, Another Place

Gran Bretagna, 1984. ***Regia:*** Michael Radford. ***Sceneggiatura:*** Michael Radford, dall'omonimo romanzo di Jessie Kesson. ***Fotografia*** (colore): Roger Deakins. ***Montaggio:*** Tom Priestley. ***Scenografia:*** Hayden Pearce. ***Costumi:*** Louise Frogley. ***Musica:*** John McLeod. ***Musiche napoletane:*** arrangiate da Corrado Sfoglie e Giovanni Mauriello della Nuova compagnia di canto popolare. ***Interpreti:*** Phyllis Logan (Janie), Giovanni Mauriello (Luigi), Gian Luca Favilla (Umberto), Claudio Rosini (Paolo), Paul Joung (Dougal), Gregor Fisher (Beel), Tom Watson (Finlay), Jennifer Piercey (Kirsty), Denise Coffey (Meg), Yvonne Gilan (Jess), Carol Ann Crawford (Else), Ray Jeffries (Alick), Scott Johnston (Jeems). ***Produttore:*** Simon Perry. ***Produttore esecutivo:*** Timothy Burrill. ***Produzione:*** Umbrella Films in associazione con Rediffusion Films, Channel Four Television, The Scottish Arts Council. ***Distribuzione:*** Bim. ***Durata:*** 1 h, 41 min.

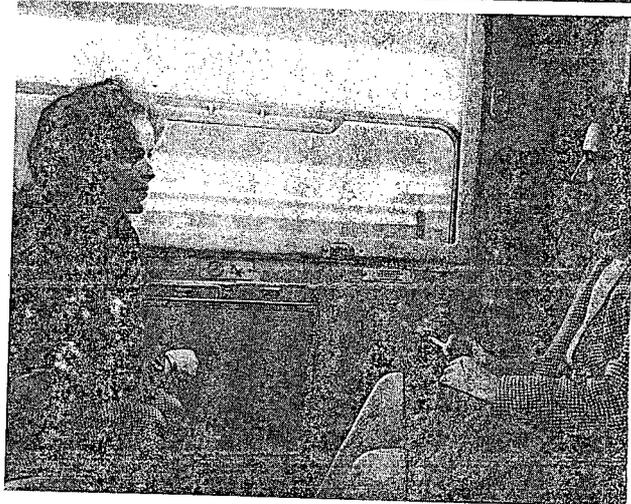
Segreti segreti: l'antiarchitettura di G. Bertolucci

Giovanni Buttafava

Si inizia con una cerimonia dinamica all'antica. In una Venezia stranamente deserta, ma non per questo carica di nuove suggestioni, la macchina da presa scivola in lunghi ghirigori, seguendo e scoprendo i percorsi di alcuni attori, che vanno e vengono nell'inquadratura come in un vecchio film di Jancsó: giovani angeli della morte camminano, corrono, sparano, svaniscono. Per ultima fugge su un ponte, deserto, la protagonista del film, Lina Sastri, sotto l'occhio di un dolly insensato.
Prologo a un film che non c'è; impalcatura costruita per restaurare la facciata di un palazzo troppo malandato, anzi ormai crollato: una sequenza che non introduce a nulla, isolata nel suo imbarazzante anacronismo: non è più possibile il ritorno a un cinema d'azione "civile", neanche nella versione bruta del "poliziottesco" di serie, a cui in qualche modo rimanda questa come anche le brevi sequenze in cui riemerge uno scheletro dinamico (l'arresto di Laura, per esempio) per altro accuratamente rimosso, nascosto, dimenticato. Accuratamente e fortunatamente, perché in questo sta l'interesse del film di Giuseppe Bertolucci, laborioso e laboriosamente composito, al di là dell'incontrollato incipit.
Rinunciando a inseguire il fantasma dell'unitarietà strutturale di un discorso davvero aperto, impossibile, indefinito, segreto (il discorso sul terrorismo, ma anche quello sui nostri anni e sulla loro possibile "espressività"), Bertolucci e Cerami tentano la strada paradossale dell'organicità del materiale disorganizzato, la fede nella possibilità che emerga un senso totale dall'incontro-scontro di segmenti e frammenti diversi, ma necessariamente collegati a un centro tematico e a una volontà espressiva cosciente. In fondo è più onesto il partito preso antiarchitettonico di *Segreti Segreti* che il programma aprioristico, freddamente architettonico di *Blues metropolitano,* di un altro bertolucciano (Salvatore Piscicelli), che mette in piedi un'enorme gabbia strutturale non sapendo poi come manipolare il materiale umano che ha sottomano per sistemarlo nelle caselle vuote che ha allestito. Giuseppe Bertolucci rinuncia all'architettura per il materiale umano, ma anche questo sembra di problematica resa, limitato nella sua evidenza, parziale, inafferrabile.
"E patatràc", tre ragazzette in minigonna cantano alla tv uno svergognato ritornello. Si volta pagina, e si precipita in un altro ambiente, in un altro cinema. Perché non è soltanto la frammentarietà cosciente la forza del film; nella diversa qualità dei singoli tasselli si annida una sorta di campionario di modi espressivi possibili o "impossibili", reali o sognati. I momenti di

raccordo in cui si ritenta di incollare in un quadro narrativo più unitario i vari "pezzi" confermano nel loro brutale isolamento strutturale l'"antiarchitettura" del resto: appaiono, anche se non sono, goffi e caricati "drammaticamente" oltremisura (Rosa che riconosce il cadavere del fratello all'obitorio o la madre di Laura che si ritrova in casa i carabinieri, soprassalto dinamico quest'ultimo ai limiti del ridicolo). "E patatràc", dunque, e siamo in una disperata, povera, patetica terra di nessuno post-neorealista.

Prima ipotesi, prima risposta. Rossana Podestà, completamente reinventata si aggira, in una specie di baraccopoli, truccata come Adriana Asti in *Accattone* ostentando un cinismo, un'amoralità tragicamente suggerita dalla sopravvivenza («Non è mio figlio», dice a giustificare l'indifferenza per il ragazzo ucciso, il terrorista che non ce l'ha fatta a sparare al magistrato veneziano ad apertura di film e che è stato ammazzato dalla sua donna-compagna: Laura ha così tolto dal film l'unica figura maschile, l'unico Figlio possibile, l'unico Marito-Compagno non traditore o grottesco). Ma l'impresa di vivificare questo frammento pasoliniano è fallimentare quanto improba: la baraccopoli dei terremotati è un camping senza sporcizia né tragicità, come senza tragicità sono le rovine del terremoto stesso, riprese in una bella luce quasi turistica come fossero un tempio della Magna Grecia, e i compagni di sventura di Maria sono sottoproletari senza innocenza, se non evanescenti larve.

Drammaticamente incapace di infondere vita, se non poesia, ai diseredati, il cinema di Giuseppe Bertolucci fallisce l'ipotesi di un nuovo pasolinismo. Quel cinema è finito, forse; come quella passione morale. I film di Pasolini passano in televisione (ma

Lina Sastri con, dall'alto, Alida Valli, Giulia Boschi, Stefania Sandrelli

non senza lasciare traccia). Certo più inerte della Magnani-Mamma Roma nei suoi slanci d'amore materno è l'incontro Rosa-Maria, l'ultimo specialmente, che non si riesce più a porre come unico momento risolutorio, positivo del conflitto centrale Madre-Figlia che percorre tutto *Segreti segreti*. «Mammà» dice teneramente Rosa tornando nel camping, e Maria l'abbraccia. Ma è troppo tardi. La vita del film è altrove, e lo si è già scoperto a quel punto.

Neppure nel capitolo seguente il manierismo si riscatta, e sì che siamo nel progetto familiare del "sublime bertolucciano". La villona immersa nel verde di un parco secolare, la tata dalle storie fantastiche, che racconta i propri amori con nani da circo in grandi cantine in cui si conserva il vino buono di quelle parti, e che racconta la favola-chiave della mamma che taglia la mano alla bambina cattiva che si mangiava le unghie, e i giocattoli dell'infanzia (improbabilmente nuovi) ritrovati interi e ingombranti come un avvertimento, e il camino acceso che brucia gli indumenti con le macchie di sangue del tragico oggi. La Gina sa tutto, legge negli occhi di Laura il suo segreto (momento virtuosistico della carismatica — per i Bertolucci — Alida Valli, che trapassa in primo piano dall'amore al terrore); chiesto invano un figlio da tirare su come ai tempi andati, fa la valigia e se ne va dopo più di quarant'anni di servizio, richiudendo su quel nido di memorie in fondo all'anima un artistico cancello. Il ritorno alle radici è fallito, sia per Laura la terrorista, che, si indovina, entra in crisi, sia per il cinema stesso di Bertolucci junior, incapace di mostrarci il controcampo necessario a comprendere il terrore dipintoso sul viso di Alida Valli. Lina Sastri, qui nei suoi momenti più falsi, non può mostrarci che occhi già pentiti, già gonfi di lacrime, e in altri contesti. Ci è inibita la conoscenza di quell'unico primo piano che avrebbe dato un senso a questo discutibile esercizio di poetica.

A questo punto il tema del terrorismo è perduto. È impossibile render conto del processo intero: solo il terrorista pentito è comprensibile, e un terrorista pentito non è più un terrorista, ci parla di altre storie, di altre realtà, di altre crisi. Il primo piano impossibile di Lina Sastri suggella inevitabilmente la formula della frammentarietà (e quindi anche dell'occultamento necessario di interi processi) dell'impresa. L'unica sincera e giusta, del resto. E lo si vede subito, proprio quando si introduce un bislacco tormentone (la frase dello speaker alla radio: «Lo sapevate che sono le 7 e 38, lo sapevate che oggi è san Leopoldo, lo sapevate che c'è una canzone degli anni Quaranta che si chiama appunto "Saint Leopold Night"? È bellissima», e via con uno splendido motivetto disarmato che serve a punteggiare per contrasto efficacemente molte situazioni): la frase della radio dovrebbe forse dare un senso al tutto, ma finisce solo per confondere lo spettatore, che non ritrova il filo strutturale offertogli. È in definitiva solo un modo per riavvolgere il film del film, per tornare indietro, dopo qualche falsa partenza, per riproporre nuove ipotesi espressive. Stavolta qualcosa vibra, e *Segreti segreti* trova i suoi momenti più autentici.

È dapprima il lungo episodio con Stefania Sandrelli (al suo meglio): un cinema del comportamento, diretto, un cinema che non occulta o interpreta o ricrea la personalità dell'attore-materiale, ma la lascia vivere. La fatua Ingrid che ha tentato senza convinzione di tagliarsi le vene, si ama alla follia, giocherella con la propria vita. Laura la terrorista e sua madre le fanno da contrappunto, le porgono la battuta quasi: la Sandrelli invade il quadro,

Giulia Boschi e Mariangela Melato

si mangia una fetta di film. Ma è proprio qui, si è visto, il senso dell'operazione. Altro personaggio straordinario, la madre di Laura, Marta: stavolta, aiutato da una rinnovata e inedita Lea Massari, *Segreti segreti* propone una "nuova commedia", all'italiana se volete, basata su un'osservazione schietta del costume, senza cinismi e porcherie, uno dei pochi momenti freschi del cinema italiano d'oggi. È l'altra faccia del cinema tutto sfogato, che registra l'"animalità" mirabile della Sandrelli. Complementari perfettamente, le due Madri si incontrano magnificamente.
E, miracolosamente, si incontrano benissimo anche le Figlie: la scena in treno fra la sorella del terrorista assassinato e Laura che l'ha ammazzato è il cuore del film, l'unico episodio in cui sembra di capire un possibile diverso sviluppo di tutto il progetto, al di là della riuscita di altre parti. Nel confronto in treno, magnificamente condotto dalla spigolosità affascinante e un po' acerba di Giulia Boschi e dalla sicurezza introversa e infallibile della recitazione-recitazione di Lina Sastri, funzionano proprio come elementi portanti e significanti le ellissi, i ritegni, i buchi di scrittura, il non detto (e l'indicibile), tutti quegli elementi che il film nel suo complesso tenta spesso di occultare, di risolvere (inutilmente, per fortuna: non sarebbe altrimenti il film più interessante della magra stagione attuale).
L'elemento a cui sarebbe principalmente demandato un compito di coesione è il "discorso al femminile", anzi il discorso sulla maternità e la sua responsabilità, Laura rifiuta di dare un bambino alla Gina, e quando ritrova davvero la madre, per perderla subito, crolla e parla. Tutti i personaggi femminili del film sono figlie o madri, esplicitamente. Anche Stefania Sandrelli, a rigore senza necessità, ha una figlia. Quest'ultima, Francesca, è l'unico elemento del film in cui il discorso sembra prendere un senso: nella sua incerta collocazione giovanile "quasi punk", ma anche figlia ancora attaccata alla madre, Francesca dovrà scegliere, aperta a tutte le soluzioni,

potrebbe essere il personaggio-chiave del film, la ragazza che ha davanti a sé un avvenire sicuramente simile a una delle figure femminili principali del film. Il momento in cui guarda alla tv *Mamma Roma* (scelta illuminante, naturalmente, di un'attrice, di un cinema, di una classe, di un tempo in cui la maternità e il sentimento materno sono vissuti ancora innocentemente, senza traumi) o quello in cui osserva l'arresto di Laura e la finestra da cui si è gettata, suicidandosi (per davvero, non come sua madre), la madre di Laura potrebbero essere i più significativi del film. Non lo sono (lo sarebbero in un film della von Trotta, ma meglio così, meglio i dubbi bertolucciani, meglio le incertezze del progetto antiarchitettonico di *Segreti segreti*). Anche l'allontanamento della matta, madre vera del terrorista ucciso, da parte di Rossana Podestà (che lo ha allevato come un figlio) non lo si ricorda più alla fine, non produce senso, serve solo a isolare e focalizzare, forse, il discorso della maternità al femminile. Ma neanche questo arriva davvero al pubblico, che crede sempre che il tema sia il terrorismo, che non raccoglie i collegamenti suggeriti dalle "rime" interne al coacervo di frammenti esposti, fatica davvero a capire il senso dell'annuncio della "notte di San Leopoldo" alla radio.

Il tormentone del "Saint Leopold Night" torna un'ultima volta inopinatamente a introdurre l'ultima parte del film, dove si gioca apertamente la carta del film a problemi, molto scritto (benissimo), molto teatrale, cinema d'attori, superbamente giocato dalla Melato e da quest'ultima Sastri delatrice in lacrime. Con trucchi volgari (la tirata sul segreto della Melato alla figliolina — un'altra figlia, ma ancora in età precosciente —, che deve caricare di contrasti effettistici la confessione di Laura: «Anche tu, però, scopri un segreto e me lo vieni a dire...»), scene-madri (l'ultima sarà irritante per tanti volenterosi estimatori di *Anni di piombo*, ma indica l'unico modo efficace, forse, per trattare il Grande Soggetto: teatralizzandolo al massimo, piegandolo a melò, scatenando "numeri d'attore"). *Segreti segreti* ha concluso i propri segmenti. Non è riuscito a render conto della "società-italiana-nell'attuale-momento-storico", va da sé. Forse però ha saputo confessare il suo cinema, rispecchiarlo. E il cinema italiano ha rivelato tutti (o quasi) i suoi "delitti". I pentimenti non finiscono mai.

Rossana Podestà

Segreti segreti

Italia, 1984. ***Regia:*** Giuseppe Bertolucci. ***Soggetto:*** Giuseppe Bertolucci. ***Sceneggiatura:*** Giuseppe Bertolucci, Vincenzo Cerami. ***Direttore della fotografia*** (colore): Renato Tafuri. ***Operatore:*** Enrico Maggi. ***Montaggio:*** Nino Baragli. ***Scenografia:*** Francesco Frigeri. ***Costumi:*** Bruna Parmesan. ***Musica:*** Nicola Piovani. ***Interpreti:*** Lina Sastri (Laura), Rossana Podestà (Maria), Giulia Boschi (Rosa), Alida Valli (Gina), Stefania Sandrelli (Renata), Lea Massari (Marta), Mariangela Melato (Giuliana), Massimo Ghini (capitano Felici), Antonio Petrocelli (Pino), Sandra Ceccarelli (Francesca). ***Produttore:*** Gianni Minervini, ***Produzione:*** Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico, AMA Film. ***Distribuzione:*** Istituto Luce - Italnoleggio Cinematografico. ***Durata:*** 1 h, 34 min.

La *Passione* Pathé (1907)

Riccardo Redi

Il film *Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* fu prodotto dalla Società Pathé Frères tra la fine del 1906 e i primi mesi del 1907. Oggi è praticamente impossibile reperire una copia integra del film, mentre sono accessibili numerose copie in cui sono arbitrariamente mescolati tra loro quadri tratti dalle diverse edizioni dello stesso soggetto, realizzato da Pathé tra il 1900 e il 1913. La Cineteca nazionale possiede quattro copie del film — una di queste è stata analizzata da Fausto Montesanti su queste stesse pagine nel novembre 1952 — e da queste è possibile ricostruire, in modo pressoché completo, sia la versione 1907 sia la versione 1913. Non è invece possibile ricostruire le edizioni precedenti, mancando molti dei quadri girati tra il 1900 e il 1905.

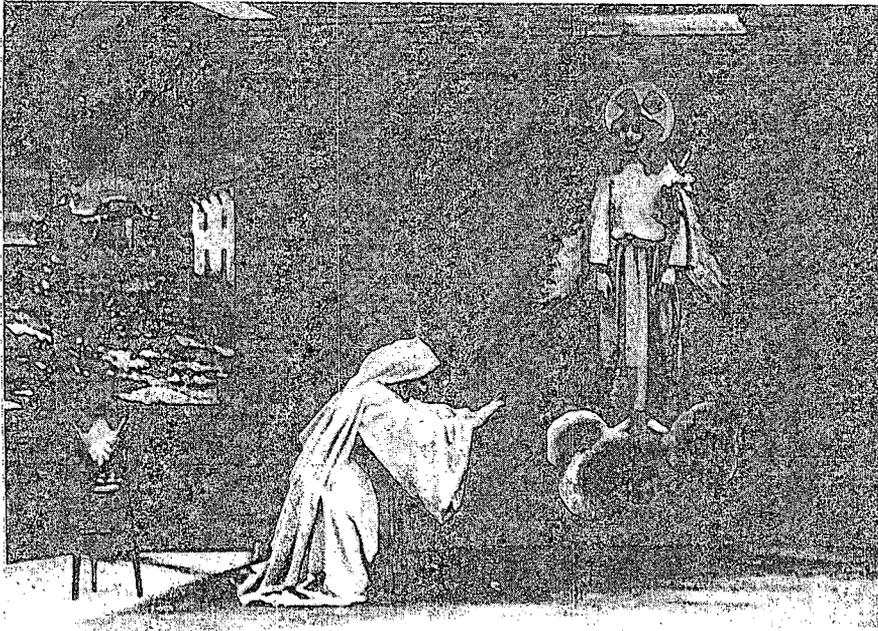
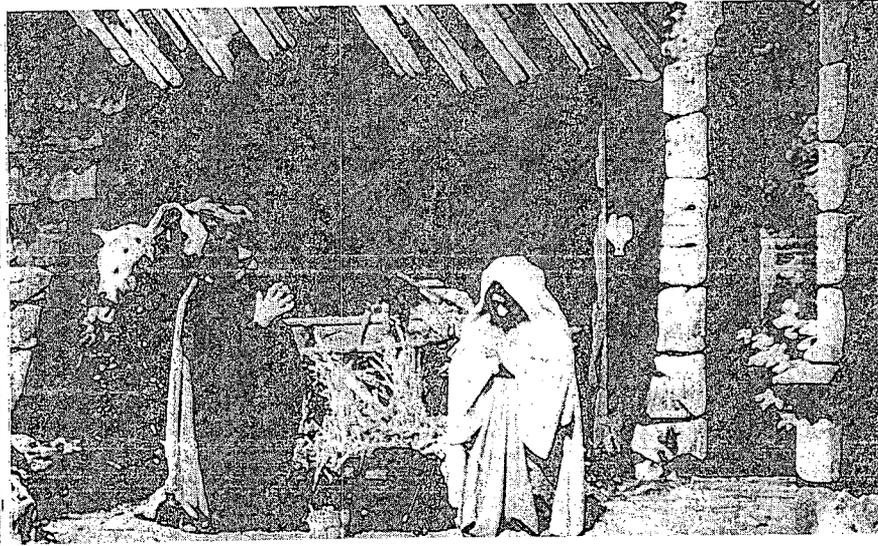
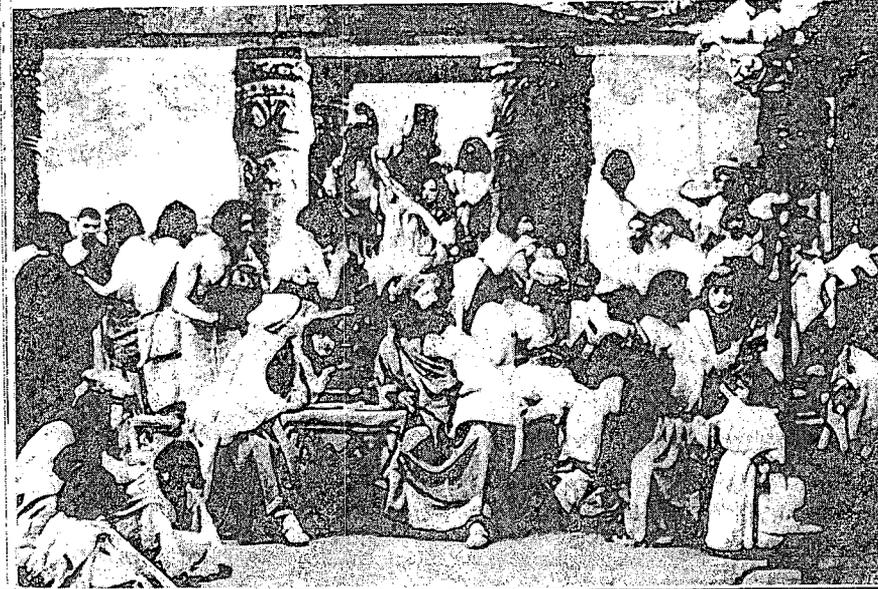
Il film

Secondo il catalogo Pathé 1907 il film è diviso in quattro parti:
n. 1604: 1° Naissance de Jésus - 160 m.
n. 1605: 2° Enfance de Jésus - 165 m.
n. 1606: 3° Miracles et Vie publique de N.S.J.C. - 215 m.
n. 1607: 4° Passion et Mort de N.S.J.C. - 410 m.
n. 1608: 5° La bande complete - 950 m.
Secondo la nostra ricostruzione le quattro parti sono composte dei seguenti 44 quadri:

Prima Parte: Nascita di Gesù.

1. L'Annunciazione. Interno della casa di Nazareth. Maria entra con una brocca. L'angelo appare *in dissolvenza,* Maria si inginocchia.
2. Una via di Betlemme. Giuseppe e Maria cercano alloggio.
3. Una landa. I pastori addormentati sono risvegliati dall'apparizione di una stella e degli angeli, *in dissolvenza.*
4. La stella misteriosa. I pastori e i re magi seguono la stella, entrando nel quadro dal fondo a destra e uscendo in *piano americano* a sinistra.
5. La capanna di Betlemme. Nella culla appare il Bambino (con *arresto di ripresa). Panoramica* a destra, a incontrare i re magi. *Panoramica* di ritorno a sinistra. (La *panoramica* è girata in due tempi: il fermo di macchina è evidente).

Seconda Parte: L'infanzia di Gesù.

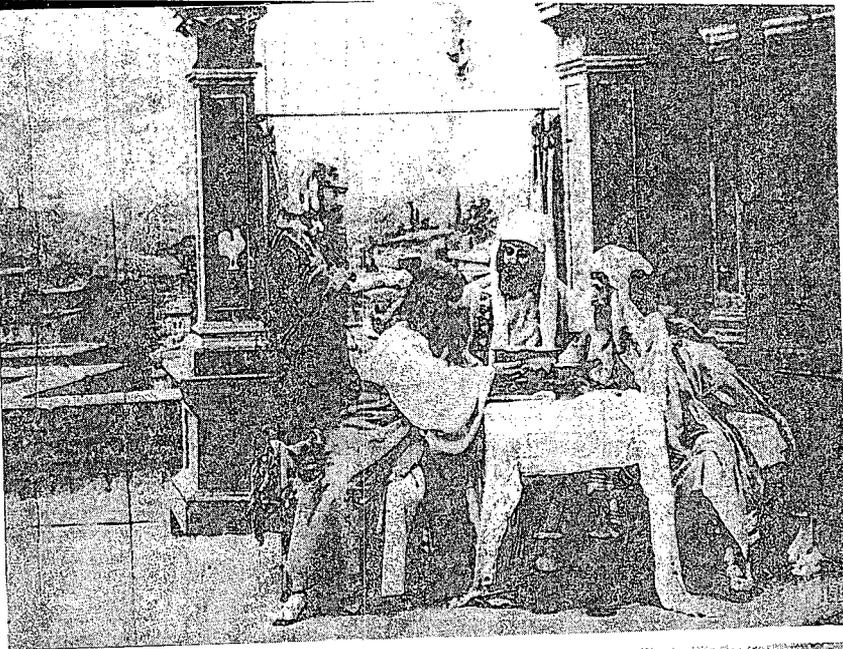
1. La via di una città (ma lo stesso *sfondo* usato per Betlemme). Strage degli innocenti.
2. In una stanza, il Bambino è nella culla, con angeli musicanti. Gli angeli

L'Annunciazione

La Natività

Le Nozze di Cana

dissolvono. Giuseppe dorme su un letto. Appare un angelo in *dissolvenza* e gli ordina di fuggire in Egitto.
3. *Esterno dal vero:* Maria, Giuseppe e il Bambino lasciano la casa. Arrivano i soldati.
4. Passaggio della Famiglia, in *esterni dal vero.* Seguono i soldati. *Appare* un angelo con la spada e li ferma.
5. La Santa Famiglia sosta alla fontana.
6. Riposo ai piedi della Sfinge.
7. In *esterni dal vero* — a Nazareth — Giuseppe e il Fanciullo tagliano un tronco.
8. Sempre in *esterni:* Giuseppe e il Fanciullo si dirigono verso la casa.
9. La casa di Nazareth. Giuseppe e il Fanciullo entrano, seguiti in *panoramica.* Si mettono al lavoro.
10. Nel tempio di Gerusalemme. Gesù disputa con i dottori della legge.

Terza Parte: Vita pubblica e miracoli di Nostro Signor Gesù Cristo.

1. Il battesimo. La colomba dello Spirito Santo appare in *dissolvenza* nel cielo.
2. Le Nozze di Cana.
3. In casa del Fariseo. Incontro con Maria Maddalena.
4. In *esterni dal vero* (con parziale ricostruzione) Gesù incontra la Samaritana presso la fonte.
5. Attorniato dalla folla, Gesù risana i ciechi e gli storpi.
6. Gesù entra nella casa di Jairo — seguito in *panoramica attraverso la parete* — si accosta alla giovane distesa sul letto e la resuscita.
7. Gesù cammina sulle acque. (L'attribuzione di una inquadratura con questo soggetto all'edizione 1907 è incerta).
8. La pesca miracolosa. Camminando sulle acque, Gesù ordina a Pietro e Andrea di gettare le reti.
9. La resurrezione di Lazzaro.
10. La Trasfigurazione. In *dissolvenza,* appare attorno a Gesù una raggera luminosa.

Quarta Parte: Passione e Morte di Nostro Signor Gesù Cristo.

1. L'entrata a Gerusalemme il giorno delle Palme.
2. Gesù caccia i mercanti dal Tempio.
3. L'ultima Cena. Gesù profetizza "uno di voi mi tradirà", Giuda esce.
4. L'Orto degli Ulivi. Estasi di Gesù; *appare* un angelo. *Esterno dal vero.*
5. Il bacio di Giuda. Arrivano i soldati e portano via Gesù. Pietro taglia l'orecchio a Malco.
6. Pentimento di Giuda. (Incerta la datazione di un quadro con Giuda impiccato).
7. Gesù è condotto dinanzi a Caifa.
8. Pietro rinnega Gesù.
9. Gesù davanti a Pilato.
10. La flagellazione. Gesù incoronato di spine.
11. Gesù viene presentato al popolo.
12. *Mezzo primo piano,* inserito nel precedente: "Ecce Homo".
13. Lungo la Via Dolorosa Gesù cade sotto la Croce. Veronica si avvicina e

In casa del Fariseo

La pesca miracolosa

L'ultima cena

gli terge il volto.
14. *Mezzo primo piano*, inserito nel precedente: Veronica mostra il velo con il volto di Gesù.
15. Sulla via del Calvario, Gesù incontra la Madre e le pie donne.
16. La Crocifissione. Morte di Gesù. Deposizione dalla Croce.
17. Gesù è portato nel Sepolcro.
18. La Resurrezione. L'angelo *appare* alle pie donne e annuncia: «È risorto».
19. L'Ascensione. Scena a *doppia esposizione:* nella parte superiore del quadro Gesù si allontana in *carrello*, poi *appaiono* angeli e santi in gloria.

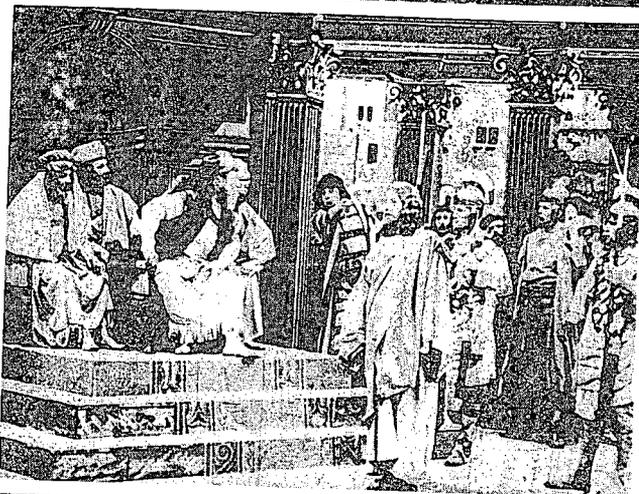
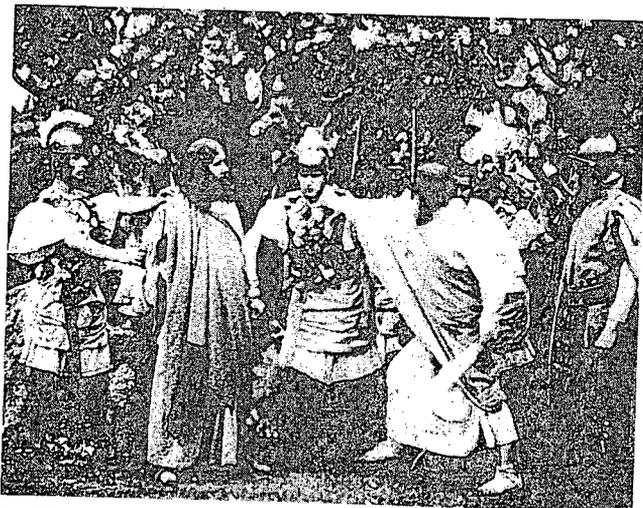
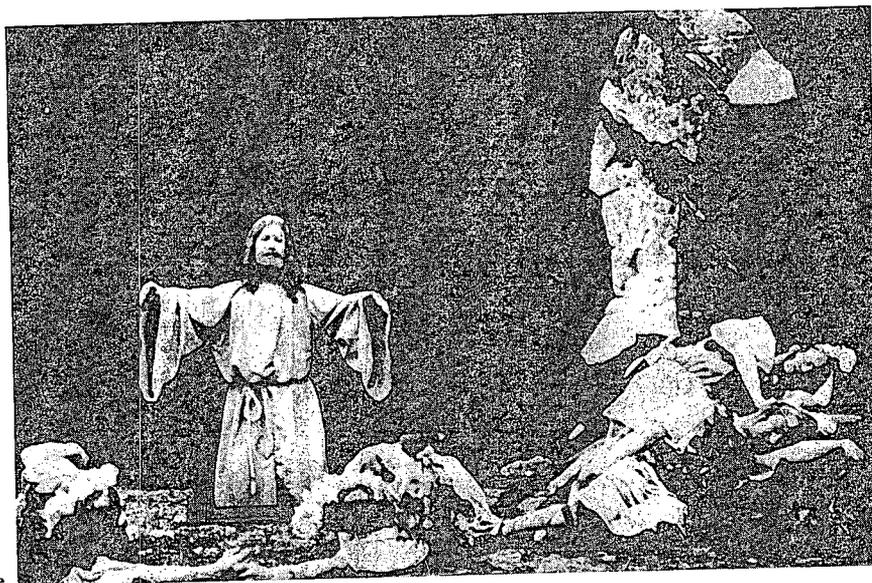
I problemi di datazione

Se qualcuno avrà la pazienza di confrontare le foto che accompagnano questo scritto con quelle pubblicate da Montesanti nel 1952, noterà che proponiamo una *Ultima Cena* diversa; anche *L'Orto degli Ulivi* con il *Bacio di Giuda* è un altro: quanto al quadro *Gesù cammina sulle acque*, riteniamo che non appaia nell'edizione 1907. Per il resto, la maggioranza dei quadri da noi proposti coincidono con quelli visti da Montesanti, ma con una fondamentale differenza: Montesanti li datava 1902-1905, noi li assegniamo all'edizione 1907.
Forse la natura stessa del film, anzi della serie di film, era destinata a trarre in inganno gli studiosi (poiché Sadoul interveniva su «Bianco e Nero» poco dopo, nel giugno 1953, senza sollevare obiezioni sulla data): un insieme di "quadri", ognuno dei quali poteva esser venduto separatamente e combinato con gli altri a piacimento del compratore. Il Catalogo Pathé del 1900 offre due serie, una di 9, l'altra di 16 *tableaux;* il Catalogo del 1903 propone combinazioni di 12, 20 o 32 quadri (che forse comprendono i primi pubblicati nel 1900, forse no); il Catalogo del 1907 presenta i quattro titoli già citati; solo nel 1913 la pubblicità Pathé offre un film completo di 2090 metri, diviso in quattro parti.
Tutte le copie esistenti, comprese le quattro copie della Cineteca nazionale, sono incredibili *collages*, che mescolano quadri di anni diversi, senza preoccuparsi neppure della continuità delle situazioni e degli ambienti: a volte persino i personaggi principali — lo stesso Gesù Cristo — cambiano volto improvvisamente. Se noi oggi siamo in grado di cominciare a metter ordine è perché il materiale è divenuto abbondante e gli studi sono progrediti. Montesanti nel 1952 si affidava alle sole notizie esistenti in quel momento: quelle che Sadoul aveva ricavato dai Cataloghi Pathé dal 1902 al 1905 e pubblicate sul secondo volume della sua *Histoire Générale*.
Queste notizie parlavano di 32 quadri (o episodi), girati da Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet tra il 1902 e il 1905. È utile ricordare che Sadoul ne collocava 18 nel 1902, poi 10 nel 1903-1904 e infine 3 nel 1905. Tra di essi citava anche titoli che, come tali, non figuravano nei cataloghi Pathé fino al 1907, ad esempio una *Enfance de Jésus*. Munito dell'elenco degli episodi fornito da Sadoul, ma sprovvisto dei cataloghi e quindi ignaro dei metraggi originali, Montesanti si accinse al compito di ricostruire una sceneggiatura che mettesse d'accordo i titoli con quanto aveva visto in moviola: non era impresa possibile, neppure al prezzo di stridenti forzature, per cui Maria e Giuseppe aggirantisi per le vie di Betlemme finivano sotto il titolo *Annon-*

ciation e la fuga della Sacra Famiglia verso l'Egitto non passava sotto *Fuite en Egypte*, ma sotto *La Sainte Famille*.
Quindi collocò nel 1902 ardite soluzioni narrative, come la panoramica che abbandona per un momento la capanna della Natività per andar incontro ai Magi in arrivo; poi nel 1903-1904 l'altra panoramica, ancora più audace, che attraversa un muro — come si usa nel cinema moderno — per seguire Gesù all'interno della casa di Jairo. Ma gli errori di datazione sono spiegabili, se si pensa che in quell'epoca lo stesso Sadoul non aveva idea di quante fossero le *Passioni* Pathé, né sapeva che i primi quadri risalivano al 1900.
Quel che invece stupisce nell'analisi di Montesanti è che non si sia accorto d'aver dinanzi agli occhi materiale eterogeneo: che certe scene erano indubbiamente legate dal ripetersi delle scenografie e dalla presenza degli stessi attori, ma che a volte la presenza di protagonisti diversi assegnava obbligatoriamente i vari episodi a edizioni di differente data. Non era infatti ammissibile che, sia pure in una produzione pre-industriale come quella del 1902, Pathé mettesse contemporaneamente in vendita dei *tableaux* con il Cristo interpretato da due attori: uno di media statura e vistosamente bruno, l'altro più alto e biondo.
Ma neppure Sadoul, che replicava a Montesanti con una lunga lettera nel giugno successivo, si accorgeva delle incongruenze; anzi, commetteva un altro errore: rivelando di essere in possesso sia dei cataloghi 1904 che 1907 — e da quest'ultimo ricavava con certezza l'esistenza della cosiddetta *nouvelle version* — non ne utilizzava le illustrazioni per datare le scene pubblicate da Montesanti: non gli spiegava, ad esempio, che la *Annonciation* e la *Adoration des Mages* da lui pubblicate con la data 1902 figuravano nel catalogo 1907 (anzi nel supplemento novembre-dicembre 1906, legato insieme all'annata successiva) come "scene nuove".
Così l'equivoco si perpetuava: con la conseguenza che questa *Passione* diventava uno dei punti fermi nella storia del linguaggio cinematografico, per aver introdotto nel 1902 *panoramiche* non in funzione descrittiva, ma narrativa; nonché brevi sequenze con *mezzi primi piani* inseriti nei *totali*. Lo stesso Sadoul, che avvertiva Montesanti dell'esistenza di almeno tre *Passioni* Pathé, non sembrava aver dubbi sulla datazione proposta dallo studioso italiano.

La ricostruzione

Una sistemazione del materiale Pathé, che molte mani hanno rimescolato e confuso, è possibile soltanto oggi, grazie ad alcuni fatti nuovi. La Cineteca nazionale ci ha permesso di riprodurre fotograficamente, inquadratura per inquadratura, le quattro copie in suo possesso che sono, per la massima parte, colorate meccanicamente. È stato quindi possibile studiare materiale non proiettabile e, in certi casi, non visibile neppure alla moviola. Le diapositive a colori sono state presentate al "Colloquio di Perpignan" nel novembre 1984 e in seguito, sollecitata dalla nostra comunicazione, Emmanuelle Toulet ha pubblicato su «Immagine», fascicolo nono, gennaio-marzo 1985, la sceneggiatura di *La Vie et la Passion de NSJC*, depositata dalla Pathé nel 1913 e conservata — assieme a molto materiale illustrato e a fotogrammi originali colorati — presso la Bibliothèque de l'Arsenal. Un altro ostinato ricercatore, Paolo Cherchi Usai, ha ritrovato il Catalogo Pathé

1900, che offre in vendita i primi 16 quadri di una *Passion*, che riteniamo di poter unificare, in parte, con quella sinora datata 1902-1904. Infine un riscontro con la copia *paper print* depositata nel 1914 presso la Library of Congress di Washington e la lettura del «Moving Picture World» ci hanno fornito i nomi degli interpreti.
Partendo dal punto fermo costituito dalla edizione 1913, è possibile un cammino a ritroso verso la ricostruzione delle versioni precedenti. La ricostruzione — per ora fatta a tavolino — della versione 1907 ha seguito una procedura che val la pena di raccontare. Il punto di partenza è costituito dalle due illustrazioni del Catalogo Pathé, supplemento novembre-dicembre 1906: se il Catalogo ci avesse fornito fotografie false, o di edizioni precedenti (ma l'*Annonciation* del Catalogo 1905 è diversa), il nostro ragionamento sarebbe stato compromesso.
Da questa *Annunciazione* e da questa *Natività* possiamo ritenere due personaggi, Maria e Giuseppe; essi ci consentono di individuare altri quadri: *Arrivo a Betlemme, Adorazione dei Magi* (legato alla *Natività* dalla celebre panoramica), *Infanzia a Nazareth*. Lo sfondo dell'*Arrivo a Betlemme* è lo stesso della *Strage degli Innocenti;* i Magi della panoramica sono gli stessi che seguono la *Stella Misteriosa*, quadro in cui appaiono anche i pastori che sono stati risvegliati dalla Stella e dagli Angeli; il Fanciullo dell'*Infanzia a Nazareth* è lo stesso della *Disputa con i dottori*.
A questo punto le prime due parti sono finite, ed escono di scena il Fanciullo e Giuseppe. A stabilire il collegamento con la terza parte resta la Madonna, che tuttavia appare poco: ci sembra di riconoscerla nelle *Nozze di Cana*, non senza stupore, perché dovrebbe esser più vecchia di circa trent'anni.

Dall'alto: nell'Orto degli Ulivi; Gesù dinanzi a Caifa; la Veronica

La Resurrezione

Chiamiamo quindi in causa altri elementi: la continuità della scenografia (colonne ioniche, finte e quadrate, che si ripetono dovunque, a Cana come a Gerusalemme) e soprattutto la presenza del marchio Pathé in ogni scena: e bisogna sottolineare che il galletto non compare nell'edizione 1913 né in quella 1900-1905. Una volta accettati questi elementi, l'omogeneità della copia è assicurata dalla presenza di un Gesù Cristo biondo, facilmente distinguibile dal bruno di media statura delle edizioni precedenti e dal Jacques Normand del 1913. Proprio per la mancanza di questo protagonista è da espungere dalla sceneggiatura Montesanti il quadro 21, *Gesù cammina sulle acque*, e sono da sostituire i quadri 27 e 28: *La Cena, L'Orto degli Ulivi*. Fissate così le due versioni più tarde, che dire di quelle — o di quella — precedenti? Conosciamo solo tre inquadrature in circolazione nel 1903: una *Annunciazione*, una *Entrata a Gerusalemme*, una *Ascensione*, che ricaviamo da un Catalogo del maggio 1903, edizione inglese. Di tutto il restante materiale in nostro possesso — un'altra *Annunciazione*, un'altra *Natività*, una *Fuga in Egitto*, ecc. — sappiamo ben poco. E a dare un tocco finale di incertezza — o di eccessiva prudenza — diremo che dopo tanti errori non ci sentiamo in grado di confermare la paternità di questa edizione 1907: non abbiamo prove che sia stata girata da Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet, oppure Maurice-André Maître. Impossibile confermare anche i nomi dell'operatore Pierre Caussade e dello scenografo Lorant-Heilbronn. Degli attori manca qualsiasi traccia; ma non disperiamo di ritrovarli, magari in una rivista americana, come è accaduto per l'edizione del 1913.

Oltre ai citati Emmanuelle Toulet e Paolo Cherchi Usai, sono debitore di notizie e gratitudine a: André Gaudreault e Andrée Michaud (Université Laval, Quebec), Tony Rayns (Londra), Carlo Montanaro (che mi ha segnalato e fatto vedere la famosa panoramica con fermo di macchina Natività-Re Magi), Guido Cincotti, Giuseppe Valperga, Davide Turconi. Alla ricerca ha contribuito l'Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema.

E i "Sei personaggi" cercarono invano anche lo schermo

Guido Cincotti

Negli ultimi dieci anni della sua vita Luigi Pirandello tentò ripetutamente di dar vita a una trasposizione cinematografica dei *Sei personaggi in cerca di autore*, e in più occasioni fu sul punto di veder realizzato il progetto, al quale teneva molto. Questo è uno degli aspetti meno esplorati del complesso e tormentato rapporto intercorso per oltre trent'anni fra lo scrittore e il cinematografo: che fu dapprima di curiosità intellettuale, alimentata anche dalla frequentazione di alcuni amici scrittori passati con successo al cinema (Martoglio, Frateili, D'Ambra, al quale ultimo fornì qualche idea), poi d'interesse pratico-economico (l'insistente richiesta di un'anticipazione di cinquecento lire per uno o più soggetti da consegnare), poi di riflessione filosofico-esistenziale (i «Quaderni di Serafino Gubbio»), infine di sia pur appena abbozzata speculazione teorica (con gli accenni a una teoria della "cinemelografia").
Per i "Sei personaggi" fu in trattative nel 1926 con l'agenzia G.V.D.F. di Berlino e con Amleto Palermi, già autore del film *Die Flucht in die Nacht* basato su *Enrico IV;* tra il 1928 e il 1929 con la Feldner und Samlo, con la U.F.A. e con la Terra Film, tedesche, e, tramite quest'ultima, con l'italiano Stefano Pittaluga, l'anno dopo ebbe un'opzione dalla Paramount, poi lasciata cadere, e nel 1932 concreti approcci con la M.G.M., sulla scia del successo-insuccesso di *As You Desire Me.* Nel 1935, infine, condusse a New York trattative con Max Reinhardt (primo allestitore a Berlino dei *Sei personaggi* e in quell'epoca legato alla Warner Brothers): tutti tentativi andati a vuoto. (Né miglior sorte hanno avuto a tutt'oggi i progetti successivi alla morte dello scrittore).
Una lunga vicenda, dunque, che ha come punto di partenza un trattamento cinematografico — o "Film-Novelle", com'egli la chiama — scritto in lingua tedesca, probabilmente nell'autunno del 1928, in collaborazione con Adolf Lantz, che già era stato lo sceneggiatore di *Die Flucht in die Nacht.* Detto trattamento vide la luce nel 1930, a cura dell'editore Reimar Hobbing di Berlino, probabilmente in una tiratura estremamente limitata, se è vero che esso è da decenni praticamente introvabile e poteva fino a oggi esser letto solo nella traduzione francese, apparsa nello stesso 1930 sulla «Revue du cinéma» (a. II, n. 10) di Jean-Georges Auriol. Poco accessibile lo stesso testo francese (almeno fino al *reprint* di qualche anno fa), si spiega la scarsa attenzione dedicata finora a questa che va considerata una delle pochissime cose (se non l'unica, stando alle recenti ricerche di Francesco Callari su

"Gioca, Pietro" e su "Dove Romolo edificò") scritte da Pirandello espressamente per il cinema.
Particolarmente opportuna appare dunque la recente pubblicazione della prima traduzione italiana dei "Sechs Personen suchen einen Autor", curata da Rossano Vittori, ed è persino incredibile che sia dovuto passare un mezzo secolo abbondante perché questo testo singolarissimo diventasse accessibile alla generalità.
Rileggendo in italiano la Film-Novelle si ha la conferma, rafforzata se possibile, dell'importanza che Pirandello attribuì a questa esperienza e dell'impegno che vi profuse, non considerandola affatto una "trascrizione" su pellicola del testo teatrale e tanto meno una "registrazione" di uno spettacolo, bensì un'opera del tutto nuova e autonoma: neanche una parafrasi ma piuttosto una prosecuzione di quella, un completamento e al tempo stesso una rivisitazione critica, nella quale alcune delle numerose ambiguità del dramma originario trovano la loro chiarificazione, mentre nuove ambiguità vengono introdotte, nuovi motivi d'inquietudine e di suggestione vengono insinuati.
Primeggia, naturalmente, quella che è la novità più clamorosa del testo filmico rispetto a quello teatrale: la partecipazione diretta dell'Autore alla vicenda. Partecipazione come personaggio e come persona: «Il personaggio dell'Autore è Luigi Pirandello stesso e deve essere interpretato da lui nel film». Affermazione perentoria, apposta come "incipit" al trattamento e più volte ribadita in altre sedi (vedi l'intervista a Enrico Roma apparsa su «Comoedia» nel 1932, al tempo delle trattative con la M.G.M.: la stessa intervista in cui Pirandello definisce "senza limiti" l'avvenire del cinema). Un'intuizione, questa, che al di là di possibili colorature narcisistiche suggerisce lo scioglimento di uno dei nodi maggiormente avvolti nell'ambiguità e nel mistero presenti nel testo teatrale: il perché del rifiuto dell'Autore a dar consistenza scenica ai personaggi e il suo abbandonarli nella nebbia dell'inespresso, le cui soglie essi tentano disperatamente di varcare per conquistarsi il diritto alla vita.
Su questa aporia fondamentale, e sull'intuizione tramite la quale Pirandello, esegeta e interprete di se stesso, dà implicita risposta nel trattamento cinematografico, insiste Roberto Tessari, prefatore di questa edizione italiana, il quale anzi corregge la domanda nell'altra, di più generale portata: «Perché un autore potrebbe *rifiutarsi* alla tentazione della scrittura» per poi alla fine «*cedere* alla tentazione», e individua nello scioglimento di questo enigma il *vero* soggetto del film.
Appare evidente, comunque, che il film sui "Sei personaggi" doveva essere, nelle intenzioni di Pirandello, cosa totalmente diversa dal dramma: come testimoniano, oltre alla diversa impostazione tematica, anche le numerose, significative modificazioni apportate agli sviluppi drammatici e allo stesso modo di essere dei personaggi, tutti peraltro ruotanti intorno alla presenza demiurgica, o demonica, dell'Autore, autentico protagonista e motore dell'azione, «perno di un gioco oscillante tra Vita e Rappresentazione, tra Persona e Personaggio, tra Immediatezza del reale e Mediazione letteraria» (Tessari), il quale si arroga financo, provocatoriamente, la facoltà di spezzare l'acuta tensione della catastrofe introducendo se stesso sul proscenio a inchinarsi, "calmo e serio", davanti al pubblico plaudente.
Testo, insomma, che non solo illumina lo stadio ulteriore cui Pirandello

aveva condotto lungo il corso degli anni Venti la problematica coagulata nel dramma del '21, ma consente altresì d'inquadrare *a posteriori* da una prospettiva inconsueta le motivazioni stesse del dramma, le sue polivalenze tematiche, le sue oscure aporie. Testo, infine, che dice qualcosa sulla capacità di Pirandello di "vedere" un'azione drammatica in termini cinematografici — e di cinematografia muta: quasi una scommessa, trattandosi dei "Sei personaggi" — e sui palesi per quanto inconfessati influssi che su di lui, all'epoca della stesura della Film-Novelle, esercitava il cinema tedesco del post-espressionismo e del Kammerspliel, da lui evidentemente frequentato se si dichiarava disposto perfino a seguire Murnau a Hollywood pur di ottenere che gli dirigesse il film.

La lodevole impresa di Rossano Vittori — che premette e fa seguire al testo del trattamento alcuni scritti, tra cui un'accurata comparazione tra i personaggi del "dramma da fare" e quelli del "film da fare", e un più opinabile saggio su Pirandello "potenziale maestro di cinema" — merita qualche appunto per quel che riguarda la traduzione. Che è condotta, per sua stessa ammissione, sul testo francese e poi "verificata" su quello originale. Non avendo alcuna dimestichezza con la lingua tedesca noi ce ne stiamo alla traduzione italiana; e questa ci sembra alquanto sbrigativa, ricca di errori anche marchiani che a volte travisano il testo facendo dire alle parole il contrario di quel che esse vogliono dire. Che se poi gli errori fossero del traduttore francese — tal E. Goldey — e Vittori abbia, traducendo a sua volta, ripristinato la "lectio" originaria, questa è cosa possibile ma per molti segni appare improbabile. (Qualche esempio fra i tanti, per non restar nel vago. Quando l'Autore *arpente* la sua stanza, certo la misura a grandi passi, non "la osserva"; delle visioni che *se fondent* non "prendono consistenza", semmai la perdono, svaniscono; l'Autore *vient de rencontrer* la Figlia, cioè l'ha appena incontrata ed essa non "gli viene incontro" adesso. E se egli *sera contraint de donner la vie* ai suoi fantasmi, non è che "sarebbe disposto", ma è proprio costretto a farlo. E così un cranio *grimaçant* sarà contratto, ghignante, mai "grinzoso"; e di un'immagine *noyée* che va e viene tutto si potrà dire tranne che sia "netta". E perché infine una *ruelle* dovrebbe trasformarsi nello spazio di poche righe da "vicolo" in "vialetto" e poi in "viuzza", tanto più che si tratta sempre della medesima stradina? Peccato, insomma, che l'esito felice del libro non sia reso completo da una traduzione più accurata).

L'argomento Pirandello autore per il cinema, riaperto con questa prima traduzione italiana della Film-Novelle del '28, non può tuttavia considerarsi chiuso. Resta il mistero di quel primo abbozzo di scenario dei "Sei personaggi" che la rivista «Cinema» pubblicò nel 1941 (a. VI, n. 120, 25 giugno) attribuendo la prima pubblicazione a un non preciso — né mai, in seguito, identificato — giornale di circa quindici anni prima (cioè del 1926 circa): abbozzo che nella sua prima parte ricalca — o anticipa — pedissequamente la Film-Novelle del 1928-30, ma che nella seconda se ne discosta notevolmente, introducendo elementi tali (gli accenni ai *Giganti della montagna)* da far sospettare l'apocrifo. E resta infine l'interrogativo su quel *treatment* in lingua inglese che Pirandello consegnò nel 1935 a Max Reinhardt per indurlo a realizzare una versione sonora del dramma: tuttora inedito, pur se l'infaticabile segugio Francesco Callari ne annuncia il ritrovamento. È una versione aggiornata, con aggiunta di dialoghi, del testo berlinese, oppure è

un'ulteriore elaborazione di un tema che non cessò d'intrigare lo scrittore fino agli ultimi giorni della sua vita? La questione, come si vede, è tuttora apertissima.

Rossano Vittori: *Il trattamento cinematografico dei "Sei personaggi", testo inedito di Luigi Pirandello,* Firenze, Liberoscambio, 1984, in 8°, pp. 128, L. 12.500.

Le storie inedite di Flaiano

Luciano Lucignani

Nel *Diario degli errori* (1976) Flaiano dice cose molto interessanti circa il suo modo di scrivere. Nel caso specifico si tratta di cinema, ma credo che la dichiarazione possa estendersi tranquillamente anche al teatro e alla narrativa.

«Non voglio fare una commedia brillante», scrive dunque Flaiano, «e il lieto fine non è un lieto fine, per me, ma un ritorno alla situazione iniziale, al serpente che si morde la coda, al circolo chiuso, e quindi all'inferno. Voglio dare, oltre ai caratteri, anche una malinconia della loro condizione esistenziale... Tutti e due i personaggi debbono essere dati con azioni in apparenza contraddittorie... Il divertimento dev'essere mantenuto su un piano non troppo scoperto, ma con un contrappunto di angosce, di paure, di disperazioni. Se tutto questo non risulta dalla sceneggiatura, allora ho sbagliato. Ma a questo punto è bene dire che proprio a ciò intendo arrivare, all'*errore*. Non ad altra soluzione, forse più divertente, più piana, ma per me meno eccitante».

Qui Flaiano si riferisce a *Melampus,* la sceneggiatura che non gli riuscì di realizzare in film, e dalla quale trasse poi il famoso racconto. Ma credo che sia un'indicazione preziosa come chiave di lettura dell'intera sua opera, dei racconti come dei film e delle commedie; e aggiungerei anche delle sue critiche teatrali e cinematografiche.

Non c'è dubbio, infatti, che, visti in questa prospettiva, la sola, a mio avviso, criticamente corretta, gli scritti di Flaiano acquistino un rilievo diverso. Così, per esempio, la scarsa obbedienza a certe regole della drammaturgia tradizionale che caratterizza la sua produzione di teatro (alludo in mo-

do particolare a *Un marziano a Roma)* non ha più bisogno di essere giustificata come una mancanza di "mestiere", ma si presenta come una scelta precisa dell'autore. La quale chiede, naturalmente, di essere tenuta in conto da chi si accinge a mettere in scena la commedia. L'errore dell'unica edizione che sia stata data di *Un marziano a Roma* fu proprio, mi si perdoni il bisticcio di parole, quello di non aver considerato nella giusta misura *l'errore* perseguito dall'autore; cioè, di non aver dato significato e sostanza a quel contrappunto di azioni in apparenza contraddittorie di cui Flaiano parla nel brano sopra citato. L'invenzione del marziano che, sceso a Roma, vede smorzati dal clima di Basso Impero che domina la città tutti i suoi slanci ideali, è semplicemente una "trovata" che, per quanto brillante, non poteva reggere a lungo il fiato. Ciò che andava messo in rilievo era proprio tutto il resto; appunto, "la malinconia della condizione esistenziale" dei personaggi che popolavano quella Roma, quel contrappunto di "angosce, paure e disperazioni" che c'è nella commedia, e che non si vide alla rappresentazione. Dico questo con perfetta legittimità in quanto, sia pure indirettamente, mi considero anch'io responsabile dell'esito di quello spettacolo.
Del resto, a controprova, si può osservare un analogo atteggiamento nel Flaiano critico. Anche qui, seduto in poltrona, davanti a un film o a uno spettacolo teatrale, Flaiano cerca di scoprire, nel regista o nell'autore, quell'apparente contraddizione che per lui costituisce il senso stesso di qualsiasi operazione artistica: ne è un esempio, in *Lettere d'amore al cinema*, la sua recensione a *La terra trema* di Visconti, dove la cura formale è rivelata nella sua matrice originaria, quella di un estetismo istintivo e di una componente melodrammatica che oggi tutti riconoscono (e che, è bene sottolinearlo, non fu soltanto di Visconti, ma di tutto o quasi, con rare eccezioni, quel movimento cinematografico che si chiamò, piuttosto impropriamente, neorealismo).
Queste *Storie inedite per film mai fatti* che escono ora da Frassinelli si sottraggono, in qualche modo, al modo di scrittura che ho cercato di mettere in evidenza. E questo soprattutto perché, trattandosi di soggetti, dovevano assolvere a una funzione soprattutto pratica, raccogliere cioè gli elementi semplicemente "narrativi", evitando, per quanto era possibile, quel contrappunto di cui si diceva. È come se, per esprimerci in linguaggio musicale, l'autore avesse scritto soltanto la melodia, trascurando momentaneamente di aggiungervi l'accompagnamento.
Non sempre, però. In due o tre casi, e si tratta appunto, delle storie più belle, o più vicine, se vogliamo, a veri e propri "racconti", Flaiano non ha resistito alla tentazione di esprimersi più liberamente: sono *L'attrice, Casanova* e *L'Uomo di Nazareth.* Non a caso sono tre storie dalle quali è assente ogni minimo accenno di comicità.
La prima, che Flaiano aveva scritto per Milos Forman (quando il regista viveva ancora a Praga, 1966), tratteggia brevemente l'"avventura" americana di una nostra attrice, spedita dal suo produttore a Los Angeles, per la cerimonia degli Oscar. Sandra (così si chiama, e l'immagine è modellata su quella della Milo) ha ottenuto la *nomination* per la migliore attrice non protagonista. Non ha quasi nessuna probabilità di vincere la prestigiosa statuetta, ma il viaggio servirà comunque a farla conoscere nell'ambiente cinematografico americano. Negli Stati Uniti le farà da accompagnatore un certo Grant, agente pubblicitario.

Sandra è una donna fragile, insicura, pronta all'illusione come alla delusione. E la storia punta proprio sul rapporto fra lei e il mondo con il quale viene a contatto. Sono sensazioni che si alternano velocemente, con lo stesso rapido ritmo del viaggio attraverso gli States. C'è lo stupore e l'entusiasmo di chi incontra per la prima volta l'America, questo mondo fatto, all'apparenza, soltanto di grattacieli, jet, automobili; e di efficienza, ricchezza, vitalità. È un sogno dal quale Sandra poi si risveglierà, delusione e solitudine la getteranno nelle braccia di Grant, ma è anche un sogno da cui si riprenderà al momento della conclusione. Le ultimi immagini ce la mostrano mentre corre in macchina verso l'aeroporto Kennedy, e si dà il rossetto sulle labbra. Sullo sfondo, argentei aeroplani atterrano e si levano in volo, in un incessante carosello. Viene fatto di pensare, con rammarico, a quale "ritratto" la storia avrebbe potuto dar luogo, con la Milo o con altra attrice, sotto la guida d'un regista sensibile a queste sfumature della psicologia.
Casanova è semplicemente il rifacimento del breve romanzo di Schnitzler, *Il ritorno di Casanova*. E non si può fare migliore elogio a Flaiano se non dicendo che il suo racconto non fa troppo rimpiangere l'originale. Qui risaltano, senza il minimo sforzo, le qualità naturali, istintive, dello scrittore. Questo Casanova stanco e invecchiato, costretto dal suo passato a mantener fede a un'immagine che non gli appartiene più, era senza dubbio molto congeniale a Flaiano, scrittore ironico, ma al fondo crepuscolare e nostalgico. Le novità, rispetto al romanzo di Schnitzler, sono molte, e tuttavia, malgrado la spettacolarità richiesta dalla diversità del mezzo tecnico, il tono e l'atmosfera della storia sono perfettamente aderenti all'originale.
Ma la vera perla del volume è *L'Uomo di Nazareth*, scritto nel 1971 per Franco Zeffirelli. Un tema, quello della storia di Cristo, che può parere insolito a chi non sia attento a certi interessi dello scrittore (anche *Un marziano a Roma*, parlo del racconto, può essere letto come una metafora dell'avventura terrena di Gesù); e una scrittura apparentemente lontana dai modi usuali di Flaiano (ma non a chi ricordi il suo romanzo *Tempo di uccidere)*. Due giovani che hanno preferito la morte al rifiuto della loro fede spingono un magistrato romano, Valerio Curzio, a chiedersi «per chi, per quale uomo, per quale falso profeta, i due giovani hanno sacrificato la loro vita». Ha inizio così un'inchiesta (e in una stesura successiva, fatta con la collaborazione di Suso Cecchi D'Amico, il titolo era diventato appunto *L'inchiesta):* Valerio Curzio interroga tutti coloro che possono dargli notizie dell'uomo che è stato crocifisso, l'uomo di Nazareth. Parla con la madre, con Barabba, Caifa, la sorella di Lazzaro, Maria Maddalena e Ponzio Pilato. Sale sul Golgota, s'informa sulla pratica della crocifissione. Alla fine, rifiuterà il suo incarico di magistrato. Ormai, conclude l'autore, «conosce la Verità».
«Il sale del racconto è questo», ha scritto Flaiano in un foglietto di appunti. «Cristo viene smentito ogni giorno». Vengono in mente le parole con le quali Shaw conclude la sua *Santa Giovanna:* «O Dio, che hai fatto questa mirabile terra, quando essa sarà pronta a ricevere i tuoi santi? Quanto tempo ancora dovrà passare, o Signore, quanto tempo?».

Ennio Flaiano: *Storie per film mai fatti*, Milano, Frassinelli, 1984, in 8°, pp. 220, L. 15.500.

Schede

a cura di **Stefania Parigi** e **Angela Prudenzi**

AA.VV.: *1930S. La frontiera urbana nell'America del New Deal*, Venezia, Marsilio, 1985, in 8°, pp. 180, ill., L. 22.000.

È possibile coniugare un reale urbano-industriale con un immaginario agricolo-pionieristico? La risposta è affermativa, a patto che il tutto sia shakerato all'interno dell'American Dream. Solo attraverso questo elemento onirico-utopistico Franklin Delano Roosevelt riuscì a presentare il suo New Deal come la prosecuzione dell'opera di Jefferson, di Jackson, di Lincoln. Nacque allora, fra gli anni '30 e '40, la "Frontiera urbana del New Deal", contraddittorio teorema, per dimostrare il quale l'Assessorato alla cultura del comune di Modena ha mobilitato i più eminenti studiosi americanisti, messo in piedi una splendida rassegna di film su e di quel periodo, sfornato, infine, un pregevole catalogo edito da Marsilio.
La pubblicazione è suddivisa in due parti: la prima, che ospita i saggi di Maurizio Vaudagna, Guido Fink, Franco Minganti, Brian Horrigan e Giordano De Biasio, svolge il teorema dimostrandone la veridicità. La seconda si articola in schede (arte, fumetto, jazz, ecc.) che fungono da corollari all'assunto principale. Un florilegio di testi (da uno scritto di F. Scott Fitzgerald alla trascrizione di "La guerra dei mondi", celeberrima trasmissione radiofonica del periodo), chiude degnamente il catalogo.
Se Maurizio Vaudagna in *La frontiera urbana nell'America del New Deal* pone le basi sociologico-culturali per un corretto approccio al problema, Guido Fink nel suo saggio *Per un viaggio nella città del cinema*, sottolinea l'importanza strategica che Hollywood ricoprì nell'affermazione dello spirito, della vivacità del nuovo corso rooseveltiano. Fu lo schermo, non solo metaforicamente inteso, a coniugare la tradizione pionieristico-agraria degli Usa con la realtà urbano-industriale degli anni '30. La grande scommessa di Roosevelt stava nel convincere gli americani che era possibile migliorare la situazione, sconfiggere i trust, riportare la prosperità, non certo tornando alle campagne, ma facendo appello all'ideale, alla concretezza, all'onesta laboriosità che il passato agricolo del paese aveva insegnato a ogni americano. Sulle città doveva soffiare il vento fresco e pulito della campagna. Le virtù agresti dovevano sconfiggere l'abbrutimento e la malvagità dei bassifondi cittadini. La solidarietà dei farmers, la loro idea di collettività nazionale, dovevano sostituire il basso egoismo della mercificazione consumista ai personalismi del self-made man incapace di ragionare al plurale.
Si trattava insomma di trasfigurare il vecchio immaginario traendone la forza necessaria a cambiare lo stato di cose presenti. Il mito di Tara in *Via col vento*, il Kansas del *Mago di Oz* («non a caso entrambi dello stesso regista» sottolinea Fink), sono la meta da raggiungere, in questo viaggio di ritorno, che si consumerà solo nel sogno. La città apparirà di volta in volta «cornice discreta, accogliente e gentile», o «ingannevole neutra come un fondale, una serie di strade vuote, territorio libero per la guerra delle gang», o, infine, «si lascerà percorrere in fretta da un esercito di ragazze ansiose di arrivare in tempo a teatro per un'audizione» (le citazioni sono dal saggio di Fink).

Comunque la si veda, o non la si noti stagliata com'è sul fondo, quasi occultata, è la city il luogo dove sarebbero finite le speranze. Lì avrebbero dovuto combattere i nuovi pionieri del New Deal. Era quella la nuova "frontiera". *(paolo butturini)*

Gianni Canova e Fabio Malagnini: *Australia "New-Wave"*, Milano, Gammalibri, 1984, in 8°, pp. 153, L. 15.000.

«L'Australia non ha limiti dietro di sé, perché essa stessa è *il limite*, e non solo in senso geografico. La sua identità è fatta di assenze e negazioni: niente tradizioni da difendere o radici da preservare, nessuna forte mitologia collettiva, nessuna epopea gonfia di eroi nazionali. Soltanto un presente da costruire e un grande spazio *vuoto* che ha consentito all'Australia di offrire se stessa come scenario ideale per i percorsi e le esplorazioni del nostro immaginario di fine secolo. O forse, nell'implosione dei miti e delle ideologie degli anni '70, l'Australia ha rappresentato il sogno dell'ultimo mito possibile: quello della terra senza miti, libera e trasparente come i miraggi del mago di Oz». Forse per questo il cinema australiano degli anni '70 si è imposto all'attenzione internazionale esibendo spessori e originalità che nessuno avrebbe saputo prevedere. I film di Weir, Beresford, Armstrong, Miller, Noyce mostravano un «miscuglio di frammenti eterogenei e di tendenze contrastanti, di sapori forti e di profumi delicati, di cattiverie nostalgiche e di ciniche malinconie», che erano il segno evidente di una problematicità culturale e narrativa e di una crescita linguistica non poco affascinanti.
Il cinema australiano, del resto, come non manca di mostrare Gianni Canova, ha un'andatura a sbalzi, come quella del canguro. La sua storia contempla quello che alcuni storici ritengono il primo lungometraggio mondiale, *The Story of the Kelly Gang*, 1906, ma meno di dieci anni dopo la produzione nazionale appare decimata dalla colonizzazione americana e bisogna attendere gli anni Trenta per una nuova fiammata che abbozza quasi uno studio-system per poi spegnersi improvvisamente all'inizio degli anni '40. E quindi è la volta degli anni '70 il cui exploit cinematografico è congegnato grazie a un massiccio intervento statale e a una notevole incentivazione agli investimenti nel settore tramite cospicue detrazioni fiscali. Aperta la strada da due registi stranieri che lavorano nel continente (Kotcheff e Roeg), il cinema australiano mette a punto un complesso di autori e professionalità di ogni tipo che hanno, a distanza di più di un decennio, conferito alla produzione australiana un'autorevolezza e una presenza internazionale la cui cartina di tornasole è la tendenza di Hollywood ad attirare registi e attori nei propri ranghi.
Canova passa in rassegna le maggiori personalità del cinema australiano con ambizioni e requisiti autoriali (Peter Weir, George Miller, Bruce Beresford, Phillip Noyce, Gillian Armstrong, Ken Hannam, Fred Schepisi) dedicando a ciascuno di essi un breve ritratto completo di filmografia.
Nel complesso un utile itinerario introduttivo all'interno di una cinematografia tutto sommato poco conosciuta, la cui multiformità ha spesso il punto di fuga in matrici culturali irripetibili, la cui contraddittorietà è sempre alle prese con un ambiente sconfinato e irrazionale. *(mario sesti)*

Teresa De Lauretiis: *Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema*, London, Macmillan, 1984, in 8°, pp. 220, £ 6.95.

Chi è l'Alice di questo titolo militante *(Alice doesn't*, cioè "Alice non lo fa"), tratto da uno slogan del femminismo? È un "io" femminile, una "Alice nel paese delle meraviglie" in viaggio lungo un territorio immaginario tra femminismo, semiotica e cinema. Autrice di questo nuovo prodotto del fortunato — in America — scaffale dei "Women Studies" è Teresa De Lauretiis, un'italiana che insegna a Milwaukee nel Wisconsin e ha fatto esperienza di ricerca a San Diego in California.
Il "paese delle meraviglie" è quello delle pratiche e dei segni, all'interno dei quali si

svolge l'itinerario del "femminile", come Alice nel paese degli specchi. Un viaggio appassionato e appassionante ai limiti tra il saggio e il romanzo, alla ricerca della rappresentazione della donna. L'inizio del percorso è il saggio *Through the Looking Glass* (Attraverso lo specchio apparente), dove l'autrice esamina la posizione del soggetto nella teoria filmica contemporanea, quella derivante dalla semiologia e dalla psicanalisi. E il pre-testo di partenza è un brano da *Città invisibili*, dove Calvino parla della città di Zobeide; una città nata da un sogno, quello che ha accomunato i suoi abitanti. I cittadini di Zobeide hanno sognato, infatti, una donna nuda e dalle lunghe chiome che corre di notte in una città sconosciuta; è questa la ragione che li ha spinti a incontrarsi e a fondare la città che ora li tiene prigionieri e che dovrebbe trattenere quel fantasma di donna. Zobeide, la città nata da un sogno di donna, deve essere costantemente ricostruita per tenere quella donna prigioniera. È una metafora suggestiva e seducente che permette all'autrice di risalire dalla semiologia classica e dalla psicanalisi lacaniana alla comune eredità strutturalista, e in particolare alle funzioni simboliche levi-straussiane, uno statement in forma di favola da cui emerge l'immagine di una donna che si trova in un vuoto di significati, uno spazio vuoto tra i segni.

Il punto d'arrivo *(Semiotics and Experience)* è il nodo stesso della teoria femminista, cioè il rapporto tra significato ed esperienza. La De Lauretiis ne parla prendendo spunto dalla rilettura della nozione di *semiosis* di Pierce fatta da Eco. Un filo rosso, questo, del riferimento alla cultura e al "punto di vista" italiani (da Calvino a Eco, a Pasolini, sino alla "radio Alice" che riecheggia anche nel titolo), che percorre tutto il libro. In mezzo ci sono altri percorsi interni, che si accorpano intorno a testi specifici come quelli di Michael Snow e Nicolas Roeg, e che puntano a una definizione del rapporto ta rappresentazione filmica e pubblico, tra "visione sociale" e soggettività.

È un volume, per concludere, militante nel doppio senso della pratica ideologica e di quella teorica, che occupa uno spazio intrigante della scrittura e dell'elaborazione del discorso filmico. Magari con quel pochino di dichiarata *naïveté* che può stonare alle disincantate orecchie europee, quelle di chi ha udito e visto la crisi dell'ideologia. *(vito zagarrio)*

Romy Armes: *French Cinema*, London, Secker & Warburg, 1985, in 8°, pp. 310, ill., £ 6.95.

Prendendo a modello idee e metodologie proposte da Thomas Kuhn per la storia della scienza, l'autore polemizza contro certi schemi, ancora correnti, di interpretazione storica basati su un concetto lineare, quasi biologico, dell'evoluzione dei fatti artistici (nascita, maturità, decadenza) cui si associa il rigido permanere di modelli critico-ideologici che, validi in un'epoca passata, risultano inadeguati nella successiva. Al contrario, il tentativo di Armes consiste nel delineare i diversi momenti del cinema francese senza schemi fissati a priori, studiando la progressione degli stili in relazione ai cambiamenti delle linee teoriche e del contesto economico-sociale ogni volta emergenti. Di qui un'analisi concentrata innanzitutto sulle combinazioni dinamiche dei movimenti che scandiscono i periodi nelle loro fisionomie singolari. Passando dal metodo ai temi, l'autore adotta deliberatamente la scelta più tipica e consueta nei riguardi di una cinematografia che, fra l'altro, ritiene estremamente ricca e poliedrica quanto a invenzione di formule industriali e artistiche: la scelta, cioè, di privilegiare, su ogni altro aspetto, il prodotto d'autore.

Richard Meyers: *S-F 2. A Pictorial History of Science Fiction Films (From Rollerball to Return of the Jedi)*, Secaucus (New Jersey), Citadel Press, 1984, in 8°, pp. 256, ill., $ 19.95.

Presentato come seconda parte di *A Pictorial History of Science Fiction Films* di Jeff Rovin, il volume comincia dove l'altro finiva, abbracciando un arco temporale che va

dal '75 all'83. Anno per anno vengono registrati i dati di una produzione di genere sempre più copiosa e sfaccettata, con brevi informazioni su trame e retroscena dei film, materiale divulgativo e fotografico, minimi tentativi di approccio critico.

Peter Nicholls: *Fantastic Cinema. An Illustrated Survey*, London, Ebury Press, 1984, in 8°, pp. 224, ill., £ 6.95.

Guida riccamente illustrata alla fantascienza e all'horror da *Freaks* a *La casa*, da *2001* a *La zona morta*, seguendo un percorso temporale che permette di analizzarne l'evoluzione. Non poteva mancare una sezione interamente dedicata ai maestri indiscussi del genere: Carpenter, De Palma, Spielberg, Kubrick, Romero, Lucas, Ridley Scott, le cui personalità sono studiate a fondo dall'autore. Di particolare interesse la filmografia in appendice al volume costituita da oltre 700 titoli (con schede tecniche e artistiche complete), accompagnati da un giudizio sulla qualità di ogni singolo film nonché sulla capacità dello stesso di generare terrore.

Danny Peary (a cura di): *Omni's Screen Flights, Screen Fantasies*, New York, A Dolphin Book, 1984, in 8°, pp. 310, ill., £ 9.95.

42 saggi costituiscono il corpo di questo volume che affronta i più svariati aspetti del cinema fantastico ripercorrendone la storia. L'originalità sta nell'aver raccolto materiale disomogeneo dal punto di vista dell'approccio critico, riuscendo in tal modo a rendere l'idea di come la fantascienza, che è sempre stato un genere difficilmente definibile, non possa che stimolare idee e analisi diverse e divergenti. I contributi più significativi sono senza dubbio quelli degli scrittori, Asimov in primo luogo, tesi a denunciare la volgarizzazione del genere da parte del cinema.

Carlo Asciuti e Riccardo F. Esposito: *Il cinema fantasy*, Roma, Fanucci Editore, 1985, in 8°, pp. 374, ill., L. 20.000.

Prendendo le distanze sia dai critici che accettano di unire fantascienza e horror, sia da quelli che separano nettamente i due generi, gli autori propongono una loro interpretazione del fantasy inserendovi solo i film di impianto favolistico. Eliminate così tutte le opere assimilabili all'horror, al giallo, al thrilling, al cinema surreale, al mitologico e allo storico-leggendario, nel libro vengono trattate solo «le pellicole *favolistiche* (film, anche a cartoni animati, che trattano di fiabe, leggende, saghe medievali), *Fantasy Musicals* (film musicali contenenti elementi fantastici), *commedie fantasy* (film brillanti contenenti espliciti riferimenti al fantastico) e *drammi fantasy* (drammi contenenti elementi fantasy)». Si parla quindi di *La vita è meravigliosa* e di *Brigadoon*, ma non di *Guerre stellari*, citato solo come esempio di falso fantasy, poiché il film appartiene esclusivamente alla fantascienza, ed è semmai avvicinabile al genere bellico o avventuroso. Pur con le lacune derivanti dall'aver seguito criteri «personali e perciò arbitrari» (come ammettono Esposito e Asciuti), il volume ha il merito di colmare un vuoto dell'editoria italiana, che si è finora poco interessata al cinema fantastico lasciando ampio spazio alle pubblicazioni straniere, soprattutto anglosassoni.

Kim Newman: *Nightmare Movies*, London-New York, Proteus Publishing, 1984, in 8°, pp. 160, ill., $ 13.95.

Decisamente contrario alla contaminazione tra fantascienza e horror, l'autore si interessa solo di quest'ultimo, tracciandone i confini e ribadendone le caratteristiche attraverso lo studio attento dei principali filoni cinematografici che lo compongono.

Il libro si apre con un capitolo dedicato ai film di zombi — e in particolare a *La notte dei morti viventi* di Romero che nel 1968 segnò la rinascita del genere —, per continuare con vampiri, città da incubo, case e motel abitati da feroci assassini, fantasmi, lupi mannari, mostri partoriti dalla mente e altre deliziose creature, fino alla descrizione di quella che sembra essere la tendenza attuale dell'horror, l'apocalisse. E l'apocalisse è oggi più vicina a noi di quanto non avesse mostrato Romero. Gli zombi di *Distretto 13, le brigate della morte* si muovono infatti non ai margini, ma nel cuore della città minacciando il destino di ognuno, se già non bastasse la minaccia di distruzione operata dai "vivi": in questo senso *Il giorno dopo* appare assurdo quanto realistico. Per Newman quindi l'horror mette in scena le inquietudini tipiche del nostro tempo, prima fra tutte la paura della Fine. Non a caso il libro si chiude con l'analisi di un film che non appartiene al genere, *Apocalipse Now*, in cui l'orrore generato dalla realtà supera di gran lunga ogni immaginazione. «Se i film sui morti viventi di George A. Romero erano l'Inizio della Fine, allora *Apocalipse Now* annuncia la Fine della Fine».

Domenico Cammarota: *I Vampiri, Arte-Cinema-Folklore-Letteratura-Teatro-Storia e altro,* Roma, Fanucci Editore, 1984, in 8°, pp. 314, ill., L. 18.000.

Un'ampia sezione del testo, dedicato al tema del vampiro nella cultura e nella tradizione popolare, ricostruisce i tracciati, i modelli e la fortuna di questo mitico "personaggio" nei mass media. All'analisi di alcuni stereotipi cinematografici, accompagnata da note e aneddoti sui classici interpreti di Dracula, segue una lunga ricerca filmografica, in cui vengono ordinati cronologicamente e per nazionalità titoli di opere "horror" realizzate dal 1909 al 1982.

Edgar Lander: *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, Milano, Tranchida Editori, 1984, in 8°, pp. 96, L. 12.000.

Tutto atmosfere, colori e indugi descrittivi, il racconto di Lander oscilla continuamente tra l'aneddotica colta e la ricostruzione letteraria d'ambiente. Col suo frac inappuntabile, la mimica esagerata, la maschera senza ironia, il personaggio Lugosi ne esce ripetendo senza variazioni la parte che la leggenda gli ha assegnato, come immerso nel clima evocativo di una cartolina d'epoca. Il piacere di ritrovare la favola contro l'obbligo — definitivamente eluso negli ultimi anni, non senza un vero e proprio senso liberatorio — di "smontare" criticamente i miti, guida una scrittura che, se non è immune da omaggi ormai codificati e tentativi, fin troppo forzati, di sottolineature eccentriche, trova tuttavia un suo spazio singolare di aggregazione intorno a un'idea cardine. Non si tratta soltanto della nota confusione tra arte e vita, che ha impressionato leggendariamente la vicenda Lugosi, ma della fissazione di un altro paradigma: l'identificazione tra il percorso dell'attore e quello del vampiro. Il rito cinematografico, provocando il tipico transfert dalla persona al personaggio e il passaggio dalla realtà alla parvenza, attua infatti lo stesso tipo di svuotamento, di cancellazione dell'io che caratterizza l'iniziazione vampirica.
Al di là di questo assunto e del suo misterioso alone metafisico, rimane estraneo all'indagine di Lander ogni tentativo di leggere la patologia del caso Lugosi sia a livello sociale sia a livello personale, Scambiando il mondo per un set, vivendo in una casa da incubo e coricandosi nelle bare, l'attore ungherese potrebbe essere eletto a simbolo di una circostanziata, oltre che teorica, scissione della personalità, la stessa che investe la tipologia divistica hollywoodiana, il rapporto tra il corpo e l'industria, tra l'immagine e il pubblico, tra il dovere e il piacere di recitare un ruolo. Spinto all'eccesso, il modello della stravaganza e della mania assume un angoscioso potere ammaliante, laddove i confini sempre più labili tra asservimento consapevole e dipendenza nevrotica rispetto al meccanismo spettacolare delineano pateticamente i contorni della vittima. *(s.p.)*

Cinema & Jazz, a cura dell'Assessorato alla cultura del Comune di Venezia e del Teatro La Fenice, in 8°, pp. 190, s.i.p.

Quale posto occupa il jazz nell'universo, in parte ancora inesplorato, della colonna sonora da film? Intorno a questo interrogativo ruota il prezioso e colto catalogo edito in occasione del "Jazz film festival" di febbraio. «Il jazz è essenzialmente improvvisazione... la musica da film è essenzialmente programmazione, millimetraggio, subordinazione, computerizzazione della creatività». Così scrive Roberto Pugliese nel suo saggio *Quando il 'soundtrack' è jazz*. Un'affermazione che sembra cancellare immediatamente qualsiasi possibile contaminazione fra le due espressioni artistiche. La storia del cinema, invece, è zeppa di esempi in cui la sola vera creazione musicale del '900 e la musa cinematografica sono entrate in contatto. Più che un incontro, però, fu un vero e proprio scontro. Contrappuntato di reciproche incomprensioni, di omaggi falliti, ma, in parte, anche di esperimenti riusciti. Leggendo gli scritti di Pugliese, di Claudio Donà, di Ermanno Comuzio, di Lino Patruno, si potrebbe arrivare a una conclusione, schematica e assolutamente non definitiva, ma comunque paradigmatica: il cinema ha sempre preferito, specie nelle sue manifestazioni Wasp, il jazz dei bianchi a quello dei musicisti di colore. Orchestrato e orchestrabile, così somigliante alla costruzione sinfonica di romantica memoria il primo, tanto quanto imprevedibile, improvvisato, carico di ribellione politico-esistenziale il secondo.
Jazz e cinema vennero subito in collisione, sin da quando le orchestrine di New Orleans, di Chicago o di New York furono deputate all'accompagnamento delle pellicole mute. Quando il primo film sonoro fu intitolato *Il cantante di jazz* qualcuno pensò di leggere in quell'evento la consacrazione di un binomio indissolubile, la summa della cultura statunitense, nelle sue più alte e massmediologicamente forti espressioni. Già in quel primo film, al contrario, si consumava il tradimento del cinema nei confronti del jazz. La maschera di Al Jolson (viso annerito da un sughero bruciato, parrucchino di lana crespa sulla testa) non prometteva nulla di buono per i jazzisti di colore che avrebbero bussato al portone di Hollywood. Le majors avrebbero inesorabilmente preferito i visi puliti e soprattutto bianchi di Glenn Miller o George Gershwin (senza nulla togliere al valore di questi compositori) ai "musi neri" dei vari Armstrong, Fats Waller, Billie Holiday, Lena Horne, Cab Calloway. Questi ultimi verranno accettati solo se non compariranno sullo schermo e se verranno ghettizzati nel cantuccio che spetta alla loro razza. Potranno essere tollerati tanto più se la loro musica si sottometterà alle esigenze di accompagnamento subordinato alle immagini, se non pretenderanno di interagire con la storia.
Saranno ancora una volta gli europei, emigrati e non, a scoprire le potenzialità del contrappunto jazzistico. Dalla collaborazione Bernstein-Preminger in *L'uomo dal braccio d'oro*, a quella Ellington-Preminger in *Anatomia di un omicidio*, alla forse più riuscita (perché improvvisata) fra Malle e Miles Davis in *Ascensore per il patibolo*. Diversi i casi di contaminazione nel musical, che per struttura narrativa si permetteva licenze ad altri proibite. Il *noir* resta forse il genere che più ha scommesso sul jazz, mentre i film-concerto o musicali fanno storia a sé. *(paolo butturini)*

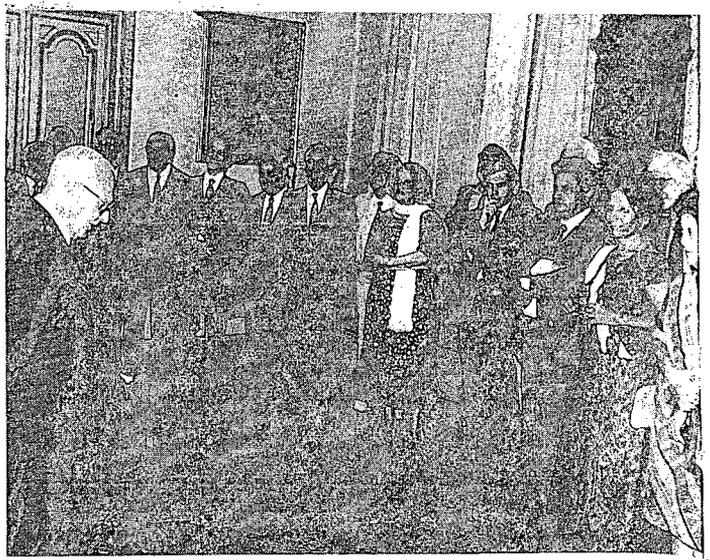
François Pfaff: *The Cinema of Ousmane Sembene, A Pioneer of African Film*, London, Greenwood Press, 1984, in 8°, pp. 210, ill., s.i.p.

AA.VV.: *Théo Angelopoulos*, Paris, Coll. Etudes Cinématographiques, Minard, 1985, in 16°, pp. 156, ill., s.i.p.

Hans Günther Pflaum (a cura di): *Jahrbuch Film 84/85*, Monaco, Carl Hanser Verlag, 1984, in 8°, pp. 236, ill., s.i.p.

Annuario del cinema tedesco con ampie notizie sulla produzione.

Lo schedario delle riviste di cinema: uno strumento da completare

Caro «Bianco e Nero»,
dopo alcuni anni di lavoro ho portato a termine la prima parte della schedatura analitica delle riviste italiane di cinema. Questa schedatura prevede una tripartizione della materia: schede per argomenti, film e personaggi. Essa è stata concepita per dotare la biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia di un più valido strumento di ricerca, capace di rendere più facilmente fruibile il vasto patrimonio di riviste ospitato nei suoi scaffali.
La prima parte del lavoro è stata dedicata a «Cinema» (vecchia e nuova serie) e a «Cinema Nuovo», due riviste che oltre a essere legate l'una all'altra da una continuità storica ben precisa, coprono un arco di anni molto notevole (dal 1936 ai giorni nostri) e sono state sempre all'avanguardia nel panorama culturale del cinema italiano.
Guido Aristarco, redattore capo di «Cinema nuova serie» e direttore responsabile di «Cinema Nuovo» sin dalla sua fondazione, ha dichiarato: «Si tratta di uno strumento certamente indispensabile. E lo dico sia come studioso sia come docente universitario. Ormai sono molti gli studenti che si laureano con tesi di storia del cinema. E devo dire che le biblioteche universitarie di storia del cinema sono poche e lacunose. A tutti i miei studenti io dico di andare al Centro sperimentale, perché la base di ogni ricerca seria è la documentazione bibliografica. È ovvio che, in assenza di strumenti come questo schedario analitico appena realizzato, la ricerca dei materiali costituisce un lavoro lunghissimo, massacrante e a volte infruttuoso. Devo quindi esprimere la mia gratitudine al Centro sperimentale e al presidente Grazzini per questo prezioso strumento bibliografico».
Legando in questa prima parte del lavoro «Cinema» a «Cinema Nuovo» si è voluto sottolineare la continuità esistente tra due delle più prestigiose riviste italiane di cinema. Adesso il lavoro di schedatura dovrebbe proseguire con le altre riviste italiane di cinema.
Lo schedario istituito dalla Fédération Internationale des Archives du Film (Fiaf) nel 1971 comprende solo quattro riviste italiane di cinema: «Bianco e Nero» «Cinema Nuovo», «Filmcritica» e «Cineforum». Tutte le altre sono ancora prive di una approfondita schedatura analitica che le renda facilmente consultabili. Del resto, neanche queste quattro riviste sono state schedate integralmente: la loro schedatura parte dal 1971 (anno di istituzione del Periodical Index Project). Per «Cinema Nuovo» il cerchio è stato chiuso con la ricerca appena condotta a termine. Le altre non sono schedate nel periodo precedente al 1971 (anche se per «Bianco e Nero» si annunciano accuratissimi indici).
Il discorso è, invece, a zero per molte altre riviste, che pur essendo conservate presso la fornitissima biblioteca del Centro sperimentale non sono schedate. Tra queste «La Rivista del Cinematografo», «Film», «Cinemasessanta», «Ferrania», «Filmselezione», «Sequenze», «La Rassegna del Film», «La Rivista del Cinema Italiano», «Star», «Primi piani», «Occhio critico», «Inquadrature», «Cinema e Cinema», «Lo schermo», «La Fiera del Cinema» e molte altre. Senza dimenticare gli articoli di critica cinematografica contenuti in importanti riviste di teatro (delle quali si conserva al Centro sperimentale la preziosa collezione), come «Comoedia», «Sipario», e «Scenario».

Stefano Masi

Il C.S.C. ospite al Quirinale

Il presidente della Repubblica, Sandro Pertini, il 12 giugno ha ricevuto il presidente, il consiglio d'amministrazione, il direttore generale e i dirigenti del Centro sperimentale di cinematografia, accompagnati da una rappresentanza dei docenti e degli allievi. Il presidente del Centro, Giovanni Grazzini, ha illustrato i risultati conseguiti in questi ultimi anni che, nonostante i gravi ostacoli determinati dagli insufficienti mezzi finanziari e dalle carenze dell'organico, hanno visto un notevole sviluppo delle attività dell'ente e un confortante rafforzamento del suo prestigio, e ha sottolineato i problemi ancora da risolvere per dar modo al Centro di sfruttare al massimo le sue potenzialità, essenziali per la ripresa creativa e industriale del cinema italiano, una ripresa in grado di aprire ai giovani larghe possibilità di occupazione.
Il presidente della Repubblica ha risposto affermando di essere pienamente consapevole dell'importanza del Centro per la formazione di nuovi talenti capaci di accrescere l'alta considerazione che il cinema italiano ha nel mondo, e ha rievocato i momenti in cui egli stesso, esule in Francia, ha vissuto una breve esperienza cinematografica.

Il biennio accademico 1985-87

Il biennio accademico 1985-87 prevede i seguenti corsi attinenti sia al cinema sia alla televisione: sceneggiatura e regia, ripresa, montaggio, scenografia, costume, tecnica del suono, organizzazione alla produzione, film d'animazione, recitazione.
I posti messi a concorso sono 55, di cui 10 riservati a cittadini stranieri, e sono così ripartiti: sceneggiatura e regia: 9 posti per cittadini italiani, di cui 5 per regia e 4 per sceneggiatura, e 3 per cittadini stranieri per la sola regia; ripresa: 4 per italiani, 2 per stranieri; montaggio: 4 per italiani, 1 per stranieri; scenografia: 3 per italiani, 1 per stranieri; costume: 3 per italiani, 1 per stranieri; tecnica del suono: 3 per italiani, 1 per stranieri; organizzazione della produzione: 4 per italiani; film d'animazione: 3 per italiani, 1 per stranieri; recitazione: 12 per italiani.
È prevista la presenza, come uditori, di allievi o diplomati di scuole straniere con le quali il C.S.C. abbia concordato un programma di scambio.
I vincitori di concorso italiani avranno diritto a una borsa di studio mensile di L. 250.000 (L. 450.000 per i residenti fuori Roma), che potrà essere estesa, previa delibera del consiglio di amministrazione, anche agli allievi stranieri.
Dopo aver conseguito il diploma gli allievi più idonei potranno partecipare alla realizzazione di prodotti che il C.S.C. potrà avviare nell'ambito della propria attività di ricerca e sperimentazione.
A titolo indicativo, nel corso del biennio accademico 1985-87 saranno impartiti i seguenti insegnamenti: canto, costume, danza classica, danza moderna, direzione degli attori, diritto d'autore, dizione, documentario, doppiaggio, economia cinematografica, effetti speciali, film d'animazione, film pubblicitario, film scientifico, fotografia, ginnastica, legislazione dello spettacolo, mimo, montaggio cinematografico, montaggio elettronico, musica per film, narratologia del cinema e della tv, organizzazione della produzione, recitazione, regia cinematografica, regia televisiva, registrazione e montaggio del suono, ripresa cinematografica, ripresa televisiva, scenografia, scenotecnica, sociologia del cinema e della tv, storia della recitazione, storia del cinema e della tv, tecnica del suono, tecnica dell'informazione audiovisiva, teoria e critica del film, teoria e tecnica della sceneggiatura, teoria storia e tecnica della fotografia, trucco.

Per l'avviamento al lavoro dei diplomati

Fra il C.S.C., l'Unione nazionale produttori film e l'Anica è stata firmata, il 25 giugno, una convenzione in base alla quale l'industria cinematografica privata e la scuola pubblica si coalizzano per aprire nuove porte all'occupazione giovanile. Nel quadro della politica associativa diretta a favorire l'afflusso di nuove forze giovanili nella produzione cinematografica e televisiva, l'Unione ha infatti riconosciuto un ruolo preminente ai diplomati del C.S.C., in quanto dotati di una buona preparazione di base, da integrare con la pratica sul set, quale mezzo essenziale per il raggiungimento della loro piena professionalità.
In via immediata l'Unione si è impegnata a favorire l'inserimento nelle troupes dei giovani che il C.S.C. ha diplomato a partire dal 1983 privilegiandone l'assunzione da parte dei soci alle condizioni stabilite, per l'occupazione giovanile, nel vigente contratto nazionale di lavoro per gli addetti alle troupes, tecnici e maestranze per la produzione di film. L'Unione stipulerà successivamente con il C.S.C. una nuova convenzione, con cui gli associati assumeranno un formale impegno per l'assunzione di un certo numero di diplomati delle varie categorie professionali, da valutare e concordare con il C.S.C. in relazione alla situazione di mercato.

Il conservatore della C.N. eletto segretario generale della Fiaf

Nel corso del 41° congresso della Fiaf (Féderation Internationale des Archives du Film), svoltosi a New York dal 29 aprile al 4 maggio, il conservatore della Cineteca nazionale, Guido Cincotti, è stato eletto segretario generale della federazione. Presidente è stata eletta Anna-Lena Wibom, direttrice della Cineteca di Stoccolma.

A «Passione mia» film di allievi e diplomati

Sei brevi film realizzati da allievi e diplomati (autori, attori e tecnici) del C.S.C. e dell'Accademia d'arte drammatica, sono stati presentati nell'ultima puntata di «Passione mia», il programma di Monica Vitti in onda su RaiUno, trasmessa il 25 giugno. I sei film, prodotti da RaiUno, sono: *In cerca d'amore* di Aida Mangia (C.S.C.) e Massimo Russo (C.S.C.) *Il turista* di Alessandro Bencivenni (C.S.C.), Domenico Saverni e Nicola Vegro, *Lei si sveglia* di Graziano Diana (C.S.C.) e Salvatore Morello (C.S.C.), *Exit* di Pino Quartullo e Stefano Reali, *Il vestito più bello* di Francesca Archibugi (C.S.C.), *1960* di Massimo Guglielmi.

L'Hotel delle ombre

L'Hotel delle ombre di Stefano Masi e Steve Nathanson, prodotto dal C.S.C. e dedicato alla nascita dei nuovi archivi sotterranei della Cineteca nazionale, è stato presentato a Filmselezione '85, la 26ª rassegna nazionale del film industriale e della comunicazione audiovisiva d'impresa, svoltasi a Roma dal 1° al 5 luglio, e prescelto tra i film che rappresenteranno l'Italia al festival internazionale di Kobe (Giappone).

Storaro incontra gli allievi

Vittorio Storaro, direttore della fotografia, ex allievo del C.S.C., ha voluto salutare gli allievi che stavano concludendo il biennio accademico 1983-85. In un incontro molto cordiale ha intrattenuto gli allievi dei vari corsi, e in particolare quelli di ripresa e di regia, sul tema "l'immagine elettronica", corredando le argomentazioni con dimostrazioni pratiche di un nuovo tipo di consolle elettronica.

Seminario di I. Thulin: registrati i brani provati dagli allievi

Al termine dell'anno accademico gli allievi del corso di recitazione diretto da Giuseppe De Santis hanno registrato nello studio televisivo i brani dei lavori che avevano

provato durante il seminario tenuto per circa sei mesi da Ingrid Thulin. Alla realizzazione ha collaborato anche il docente di ripresa Claudio Ragona.
I testi registrati sono i seguenti (interpretati dagli allievi indicati tra parentesi): "Le serve" di J. Genet (Giovanni Colombo e Alberto Mangiante), "Macbeth" di W. Shakespeare (Bianca Maria Pesce e Pierluigi Cuomo), "La coscienza di Zeno" di I. Svevo (Pierluigi Cuomo), "La signorina Giulia" di A. Strindberg (Elena Cantarone e Giovanni Colombo), "Orgia" di P.P. Pasolini (Roberta Ronconi e Alberto Mangiante), "Salomé" di O. Wilde (Rosa Genovese).

Studenti della Sorbona in visita

Un gruppo di studenti dell'Università La Sorbonne Nouvelle di Parigi ha visitato il C.S.C. Il gruppo, in viaggio di studio nel nostro paese, era guidato da Christian Depuyper, critico e storico del cinema, che insegna storia del cinema italiano alla Sorbonne. Nel corso della visita sono stati illustrati agli ospiti gli aspetti della vita e dell'organizzazione del Centro e della Cineteca nazionale. Particolare interesse hanno suscitato nei giovani i set, su cui gli allievi stavano ultimando le esercitazioni, e le moderne installazioni del nuovo archivio della Cineteca nazionale.

Le nuove acquisizioni della Biblioteca

La Biblioteca del C.S.C. si articola, sulla base del sistema decimale, in 10 sezioni. Ogni sezione è a sua volta suddivisa in 10 sottosezioni, ogni sottosezione in 10 ulteriori raggruppamenti.
A integrazione di quanto pubblicato nei fascicoli precedenti, riportiamo l'elenco dei periodici (sezione X) di argomento cinematografico che sono disponibili rilegati.

SEZIONE X: PERIODICI RILEGATI

90: INFORMAZIONI, ATTUALITÀ, DOCUMENTAZIONE CINEMATOGRAFICA

ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) 1979
ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) 1980
ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) 1981
ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) 1983
ANSA - Notiziario cinematografico (Roma) 1984 (gennaio-aprile)
Borsa Film (Roma) 1981
Borsa Film (Roma) 1983
Cinecorriere (Roma) 1974/75/76
Cinema d'oggi (Roma) 1981
Cinema d'oggi (Roma) 1983
Cinema Papers (Victoria) 1979
Cinema Papers (Victoria) 1980
Cinespettacolo (Roma) 1979
Cinespettacolo (Roma) 1981
Cinespettacolo (Roma) 1983

91: STORIA E CRITICA DEL FILM: NUMERI MONOGRAFICI; SCENEGGIATURE

Avant-scène du cinema, L' (Paris) - 1981, II sem
Avant-scène du cinema, L' (Paris) - 1982, II sem
Avant-scène du cinema, L' (Paris) - 1983
Bianco e Nero (Roma) - 1977
Bianco e Nero (Roma) - 1978
Bianco e Nero (Roma) - 1979
Bianco e Nero (Roma) - 1980

Bianco e Nero (Roma) - 1981
Bianco e Nero (Roma) - 1983
Bianco e Nero (Roma) - 1984
Cahiers de la Cinémathèque, Les (Montpellier) - 1979/80
Cahiers de la Cinémathèque, Les (Montpellier) - 1981/82
Cahiers du cinéma (Paris) - 1983.
Casablanca (Madrid) - 1983
Celuloide (Rio Maior) - 1983
Chaplin (Stockholm) - 1982
Chaplin (Stockholm) - 1983
Cineforum (Bergamo) - 1981, II sem.
Cineforum (Bergamo) - 1983 I sem.
Cinéma 81 (Paris) - 1981, II sem.
Cinéma 83 (Paris) - 1983
Cinema Canada (Toronto) - 1979/80
Cinema Canada (Toronto) - 1980/81
Cinema Canada (Toronto) - 1981
Cinema Canada (Toronto) - 1983
Cinema e Cinema (Venezia) - 1983
Cinema nuovo (Torino) - 1972
Cinema nuovo (Torino) - 1978
Cinema nuovo (Torino) - 1980
Cinema nuovo (Torino) - 1981
Cinema 60 (Roma) - 1981
Cinema 60 (Roma) - 1983
Cinématographe (Paris) - 1983
2 écrans, Les (Alger) - 1981
Dirigido por... (Barcellona) - 1982
Ecran fantastique, L' (Paris) - 1980
Ecran fantastique, L' (Paris) - 1982
Ecran fantastique, L' (Paris) - 1983
Ekran (Ljubliana) - 1981
Film a doba (Praha) - 1983
Film Comment (New York) - 1980
Film Comment (New York) - 1983
Filmcritica (Roma) - 1981
Filmcritica (Roma) - 1983
Film Culture (New York) - 1978/83
Film Heritage (Dayton) - 1965/66
Filmkritik (Frankfurt) - 1981, II sem.
Filmkritik (Frankfurt) - 1983, I sem.
Filmkultura (Budapest) - 1979
Filmkultura (Budapest) - 1980
Filmkultura (Budapest) - 1983
Film Quaterly (Berkeley) - 1981
Films in Review (New York) - 1981
Films in Review (New York) - 1983
Filmska Kultura (Zagreb) - 1970/71
Filmska Kultura (Zagreb) - 1983
Filmvilag (Budapest) - 1983
Griffithiana (Genova) - 1978/81
Iskusstvo Kino (Moskva) - 1983
Jeune Cinéma (Paris) - 1981
Jeune Cinéma (Paris) - 1983
Journal of Popular Film and Television, The (Bowling Green) - 1982/83

Il Premio "Ludovico Zorzi" 1985-86 per scritti d'argomento teatrale o cinematografico verrà consegnato nel mese di marzo 1986, a Ivrea. Istituito per ricordare lo studioso che fu direttore del Centro culturale Olivetti e professore di teoria dello spettacolo all'Università di Firenze, e dotato di due milioni di lire, il premio verrà assegnato a uno scritto di argomento teatrale o cinematografico svolto nell'ambito del metodo e degli studi di Ludovico Zorzi, in forma di saggio inedito, o edito, negli ultimi due anni, o di tesi di laurea discussa, sempre negli ultimi due anni, presso università italiane. La partecipazione è aperta ai giovani di nazionalità italiana che non abbiano superato i 28 anni alla data di scadenza dei termini per la partecipazione al concorso (30 novembre 1985). Il saggio inedito non dovrà superare le 60 cartelle dattiloscritte; il saggio edito non dovrà superare le 40 pagine. I concorrenti dovranno inviare il saggio in tre copie (se tesi di laurea basterà una copia) corredato del certificato di nascita in carta libera attestante la cittadinanza e la residenza e, per la tesi, anche del certificato di laurea, alla Segreteria del premio "Ludovico Zorzi", presso Cineclub Ivrea, Biblioteca Olivetti, via Jervis 24, 10015 Ivrea, tel. 0125/521500, entro il 30 novembre. Farà fede la data del timbro postale. La giuria è composta da Roberto Alonge, Adriano Bellotto, Siro Ferrone, Elvira Garbero Zorzi, Giovanni Grazzini, Tullio Kezich, Claudio Meldolesi, Sergio Romagnoli, Flavio Ruffatto, Luigi Squarzina, Augusto Todisco. Il saggio vincitore (o l'elaborato della tesi) verrà pubblicato su una rivista. La prima edizione (1984-85) del premio è stata vinta da Raimondo Guarino di Roma, con il saggio inedito *Comici, stampe e scritture nel Cinquecento veneziano;* sono state segnalate Sabrina Cappelli, di Firenze, per il saggio *La scenografia dell'Hipermestra rappresentata a Firenze nel 1658 dall'Accademia degli Immobili*, e Carla Toffoletti, di Vercelli, per la tesi di laurea *Contributo allo studio del teatro di Giulio Cesare Croce.*

Una retrospettiva del cinema italiano dagli anni '40 agli anni '80, organizzata dalla Cineteca cinese, si è svolta a Pechino, Shangai e Xien dal 1° dicembre 1984 al 20 gennaio 1985. Sono stati proiettati 40 film, tutti forniti dalla Cineteca nazionale del Centro sperimentale che sono stati visti da oltre 800mila persone. Durante la manifestazione si sono tenuti seminari e conferenze sul cinema italiano.

"Le Regioni per lo sviluppo delle attività dello spettacolo" è il tema del seminario organizzato, dall'11 al 13 aprile, a Roma dall'assessorato alla cultura della Regione Lazio e dal Coordinamento interregionale cultura in collaborazione con l'Eagc. Articolato in tre commissioni di lavoro (cinema-audiovisivi, musica, teatro di prosa) ha fatto il punto sulle prospettive che si aprono al confronto fra Stato, Regioni e spettacolo.

"CUT", l'associazione per il coordinamento delle ultime tendenze del cinema e dell'audiovisuale, è stata fondata il 12 aprile da giovani registi e sceneggiatori decisi a scendere in campo per fronteggiare la crisi del settore con una serie di iniziative. L'associazione, di cui è presidente Paolo Ricagno, denuncia la scarsa efficienza delle strutture cinematografiche pubbliche e private, ancorate a vecchi sistemi, e propone un piano nuovo e indipendente di autoproduzione. Come prima iniziativa, il CUT organizzerà una rassegna, da tenersi a Roma, di film scelti fra i 128 esordienti degli anni '80.

"Ragazzi e cinema" è il tema della 2ª Settimana di proiezioni e studio che si è svolta a Firenze dal 14 al 21 aprile coinvolgendo ragazzi, scuola, operatori culturali, enti pubblici e privati, e mondo del cinema. La settimana si è chiusa con una tavola rotonda e con la pubblicazione di un documento concordato fra le nove associazioni nazionali di cultura cinematografica.

Un convegno sui rapporti tra cinema e pubblici poteri è stato organizzato a Roma il 18 aprile dall'Istituto giuridico dello spettacolo. Nel corso dei lavori sono stati discussi gli aspetti del complesso rapporto che il mondo del cinema ha con i tre poteri fondamentali dello Stato, il legislativo, l'esecutivo e il giudiziario.

"Interscientia", l'incontro tra scienza, cinema e televisione, ha tenuto la 7ª edizione a Milano il 19 e 20 aprile sul tema: il videodisco come strumento "intelligente" e interattivo, considerato e radiografato nelle sue realizzazioni, possibilità e prospettive.

"Wendersiana", la rassegna dedicata a Wim Wenders che si è svolta al Lido di Venezia dal 19 aprile al 12 maggio, comprendeva i dieci lungometraggi a soggetto realizzati dal regista tedesco e attualmente reperibili in Italia, il cortometraggio *Alabama/2000 Light Years*, tre film di altri registi prodotti o finanziati dallo stesso Wenders (*La donna mancina* di Peter Handke, *Radio On* di Christopher Petit, *Stranger than Paradise* di Jim Jarmush).

"Cultura e società nelle Americhe degli anni '30" è il tema del convegno organizzato a Roma, dal 22 al 24 aprile, dal Dipartimento studi americani dell'Università di Roma e dal Centro studi americani. Di particolare interesse le relazioni sullo spettacolo preentate da F. Birri (Crisi del modello hollywoodiano, ipotesi di identità del vecchio e nuovo cinema latino-americano), I. Cipriani (L'influenza del New Deal sulla produzio-

ne di Hollywood in film ispirati all'America Latina), R. Crisafio (Il teatro in Argentina), G. Fink, (Andare al cinema negli anni '30), G. Muscio (Per un nuovo profilo di storia economico-istituzionale della Hollywood della Grande Crisi), S.L. Rosenthal (Nathanael West's Dark Vision of 1930's Hollywood).

"Cinema e democrazia", la rassegna organizzata a Milano, dal 24 aprile al 5 maggio, dalla Cineteca italiana in occasione del 40° anniversario della resistenza e della liberazione, ha presentato documentari e film di sette nazioni (Italia, Francia, Polonia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Cuba, Spagna) aventi per tema la condanna della guerra, la resistenza al totalitarismo, la denuncia politica d'ogni efferratezza e sopruso.

"Il cinema nelle sale", il convegno organizzato a Taranto il 29 e 30 aprile dall'assessorato alla cultura del comune, con la collaborazione del Centro studi cinematografici e del Centro documentazione filmica, ha discusso i seguenti argomenti: i mutamenti nel ciclo produttivo e nel processo della comunicazione, l'evoluzione del gusto e la molteplicità dell'offerta, i modi del consumo, il presente e il futuro del cinema spettacolo.

Un corso di cultura cinematografica per docenti è stato organizzato a Napoli, dal 30 aprile al 14 giugno, dall'assessorato alla pubblica istruzione del comune, in collaborazione con Agis-Anec. Alla relazione d'apertura di Valerio Caprara (Come si legge un film), sono seguite quelle di Mario Franco (Il cinema sperimentale e underground), Antonio Tuzzi (Il cinema britannico), Mino Argentieri (Il cinema francese degli anni Trenta; Il neorealismo italiano), Pino Gaeta (Il cinema italiano degli anni Sessanta), Alberto Castellano (Hollywood: anni di Roosevelt; Hollywood: dopo la seconda guerra mondiale).

"20 anni di cinema ungherese in 80 film di 35 registi" è il titolo della rassegna dedicata alla cinematografia magiara che si è aperta a Torino il 6 maggio e si chiuderà il 21 dicembre. Organizzata dall'associazione Amici del Charlie Chaplin, in collaborazione con gli assessorati alla cultura della Regione e della Provincia di Torino e con l'apporto dell'Accademia d'Ungheria a Roma, comprende la rassegna vera e propria, con opere di molti giovani ma anche di nomi più famosi come Szabó, Meszaros, Fábry, Jancsó; una mostra di manifesti; una personale di 14 film e un convegno su Jancsó; e una serie di anteprime di film presentati ai maggiori festival europei.

I seminari di Cinema democratico, organizzati dall'Associazione cinema democratico, si sono tenuti a Roma nei giorni 17, 24 e 31 maggio sul tema: "Le scuole di cinema-tv e l'insegnamento del linguaggio audiovisivo: un'esigenza della società contemporanea". Nel primo seminario si è discusso su "Le scuole di cinema e tv: Centro sperimentale di cinematografia, Istituto di stato per la cinematografia e la tv, Dams, Accademia nazionale d'arte drammatica; nel secondo su "Per l'insegnamento del linguaggio audiovisivo nell'ordinamento scolastico italiano. Le cattedra universitarie"; nel terzo su "Corsi di formazione professionale privati o di emanazione delle Regioni e della Cee. Attività delle associazioni professionali". In autunno l'Associazione cinema democratico organizzerà un secondo ciclo di seminari sul tema: "Strumenti della formazione e della diffusione della cultura audiovisiva" che sarà così suddiviso: 1) "Festival, premi e convegni"; 2) "Associazioni culturali del settore"; 3) "Critica cinematografica e televisiva".

"Otto Messmer e Felix the Cat" è il tema del 7° Festival del cartone animato organizzato a Udine, dal 31 maggio al 2 giugno, dalla Cineteca di Gemona in collaborazione con l'assessorato alla cultura della Provincia di Udine e L'Unione italiana circoli del cinema. Sono stati proiettati cinquanta cortometraggi di Otto Messmer, il creatore di Gatto Felix, e altri filmati.

"Andiamo tutti al cinema", mostra documentaria sul cinema in occasione del 90° anniversario della prima proiezione cinematografica pubblica, è rimasta aperta ad Alatri (FR) dal 5 al 12 giugno. Organizzata dalla Seconda F della Scuola media Dante Alighieri di Alatri, con il patrocinio e la collaborazione degli assessorati alla cultura della Provincia di Frosinone e del comune di Alatri, comprendeva i seguenti settori: Il cinema e i suoi manifesti; Cinema da ascoltare (le colonne sonore); cinema da leggere (libri e riviste); Cinema come pretesto: *Via col vento* e la guerra civile americana; Chapliniana.

"Eleonora Duse e il suo mito", la mostra allestita a Roma, a giugno, dall'Ente festival di Asolo e a cui ha collaborato, fra gli altri, anche il Centro sperimentale di cinematografia, era costituita da un percorso visivo e sonoro, con sipari, schermi, fotografie, costumi, e le voci di Valeria Moriconi e Dario Prosperi che leggevano lettere della attrice e testimonianze.

Il 3° Seminario della Fice (Federazione italiana cinema d'essai), svoltosi a Viareggio dal 25 al 28 giugno, è stato dedicato al tema "Le sale d'essai: circuito promozionale, legislazione nazionale e regionale". Sono stati discussi la nuova legge finanziaria sullo spettacolo, la necessità di una legge "figlia", i rapporti con gli enti locali, la creazione di circuiti regionali e nazionali di sale d'essai, la creazione di agenzie regionali o interregionali di distribuzione, e iniziative promozionali e informative

"Cinema e dialetto in Italia" è il tema del seminario/rassegna organizzato a Roma, dal 18 al 20 giugno, dall'Associazione italiana di cinematografia scientifica. Sono stati proiettati *Come parla il cinema italiano* di A. Giannarelli, un programma in sei puntate prodotto dalla Rai/DSE, *La terra trema* di L. Visconti, *Maria Zef* di V. Cot-

tafavi, *La ricotta* di P.P. Pasolini, *Vermisat* di M. Brenta, *Tu mi turbi* di R. Benigni. Le relazioni sono state tenute da Sergio Raffaelli (Cinema e dialetto: lineamenti di storia e prospettive di studio) e Tullio De Mauro (Dialetto cinematografico e dialetto reale).

Le Giornate del cinema muto, 4ª edizione, in programma a Pordenone dal 1° al 5 ottobre, saranno dedicate al cinema italiano e proporranno una selezione di film dei comici maggiori e minori: Cretinetti, Polidor, Kri Kri, Robinet, Tontolini, Fricot e altri popolari attori che nel decennio fra il 1905 e la prima guerra mondiale recitarono in centinaia di film prodotti dagli studi cinematografici Itala, Pasquali, Cines, Ambrosio, Aquila, ecc.. Le opere in programma verranno ristampate per l'occasione in collaborazione con archivi e cineteche. Le Giornate saranno arricchite da un omaggio ai Fratelli Lumière e a Roberto Roberti, dalla proiezione di classici con musica dal vivo, dalla presentazione di grandi film restaurati, e dagli incontri con storici, cineteche e collezionisti. Alle Giornate collaborerà anche la Cineteca nazionale.

"Una città in cinema", il Festival internazionale del cinema e delle tecniche cinematografiche, che terrà la prossima edizione a L'Aquila dal 5 al 13 ottobre, sarà dedicato al tema "Recitazione, fotografia e montaggio — Europa-Usa: artisti e tecniche a confronto", e con film, incontri, stages, mostre (nuove tecnologie) e conferenze porterà di nuovo il cinema nelle vie e nelle piazze della città. Per informazioni: "Una città in cinema", La Lanterna Magica, via S. Martino 3, 67100 L'Aquila, tel. 0862/62510.

Il 3° Festival internazionale "Cinema Giovani" si svolgerà a Torino dal 12 al 20 ottobre. Sarà organizzato in quattro sezioni: Tematiche giovanili; Opere prime; Retrospettiva; Spazio aperto. Per informazioni: Festival internazionale "Cinema Giovani", piazza San Carlo 161, 10123 Torino, tel. 011/547.171.

Tesi di laurea in materie cinematografiche discusse nelle università italiane

Paola Cristalli: *Kinematography: l'iscrizione metalinguistica in alcuni filmtesti di I. Bergman.* Relatore: Alfonso Canziani. Correlatore: P. Ferrari. Università di Bologna, facoltà di magistero. 1985.

Luciano Taddia: *Il rapporto letteratura e cinema nell'esempio specifico del film dell'esordio di P.P. Pasolini "Accattone".* Relatore: Alfonso Canziani. Correlatore: A. Faeti. Università di Bologna, facoltà di magistero. 1985.

Donatello Alunni Pierucci: *Fenomeni di spettacolarizzazione nell'informazione televisiva.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1980.

Donatella Floris: *Analisi di un genere televisivo: il talk-show.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1980.

Elvira Grilli: *Analisi di un genere radiofonico: il radiodramma.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1980.

Martino Seniga: *La videoregistrazione: tecnologia e pratiche d'uso.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1980.

Renato Pugina: *I generi nella tv dei ragazzi.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1981.

Claudio Xotta: *Modelli professionali e routines produttive nell'informazione televisiva locale; il Tg3 dell'Emilia Romagna.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1982.

Angelo Abbate: *Natura e funzione del colore nel linguaggio televisivo.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1984.

Ascenzo Lavagnini: *Scrivere per la televisione: la sceneggiatura televisiva.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1984.

Barbara Fenati: *6Tg2 al giorno. Organizzazione del lavoro, routines produttive e modelli professionali in una redazione giornalistica televisiva.* Relatore: Mauro Wolf. Università di Bologna, facoltà di lettere e filosofia, istituto di discipline della comunicazione e dello spettacolo. 1985.

Pasolini between cinema and painting

Pasolini's figurative production gives an insight into the complex personality of the poet and the director. In the period from 1941 to 47 he had not yet chosen between poetry and art, and therefore the eye of the poet and that of the painter coexist. The style imitates the great figurative models of the time: De Pisis, Scipione, Fabio Mauri, Pirandello, Mazzacurati. The period comes to a close with the two self-portraits «with a flower in the mouth», which are witness above all to a narcistic and self-destructive urge of the painter to say farewell to his artistic ambitions, and they are linked, even after a gap of 20 or 30 years, to the feverish introspection of the last self-portraits done in pastels. Finally having come to film directing, he draws through the medium of the camera. And the scheme of scenes, of shots, of «visual cuts» which go to make up his films is filled with those same ingredients which are the basic elements of his first draw-ings. The fundamental stroke of the pencil and his personal, epic way of looking at life are muted into his cinematographic style: his style of shooting, how he perceives the world of the poor, his view of the sub-proletariat through the centuries, the iconic fixity of his shots, the frontality of images and scenes, the solemn austerity of his long shots.

«Il Chiodo», the episode of *Kaos* that we never shot

«L'altro figlio», the first episode of *Kaos* by Paolo and Vittorio Taviani, had a sequel. The protagonist was no longer the Mother, but the child torn out of the arms of another mother, that Bastianeddu who is suddenly forced by his father to go to America with him, with the emigrants. The title, «Il Chiodo». But for a number of reasons, the two directors say, the episode was never filmed. So, in «Il Chiodo», Bastianeddu is taken away by his father to America, and six years later we see him, now a twelve or thirteen year old boy, on the day in which he and his father open a restaurant and pizza parlour with a small band, right in the heart of Brooklyn. On the main wall of the restaurant hangs the portrait of the mother who stayed behind in Sicily. It is framed in black as a sign of mourning. The band strikes up, the first clients arrive... and Bastianeddu waits on the tables and, to loud applause from those present, he does little dance and juggling numbers, in time with the music. During his afternoon break Bastianeddu wanders around the vast cleared wasteland area surrounded by tumbledown, abandoned buildings. He meets a dog, and taking it by the hind legs, he pushes it along as if it were a wheelbarrow, like he used to do with his dog in Sicily. In the end the poor animal manages to get away. The boy stretches out along a low wall. A piece of cloth waves lightly from the top af a tree. We hear three strange, piercing notes. Bastianeddu seems to be in the throes of a violent fit. He sees something sparkling on the ground. It is a nail. He picks it up and holds it tight in his fist. He hears some children shouting. Two little girls are running across the wasteland, quarreling fiercely. Once more, we hear the three notes, shrilling and unbearable. And Bastianeddu hurls himself between the two little girls and repeatedly plunges the nail into the head of the smaller child. Then, as the other runs away, he walks back to the restaurant, moving like a somnambulist. The episode ends with Bastianeddu dancing through his numbers as waiter-cum-juggler, in time to the music, and the clients all applaud with enthusiasm.

Michelangelo Antonioni cinema critic (1935-1949)

From 1935 to 1949 Michelangelo Antonioni had an extremely active career as a cinema critic. Film reviews make up the greater part of Antonioni's critical output up until 1939, but there are also articles on the star syndrome, documentaries, the state of

the Italian
From 1939
Antonioni
film, a thi
phy and co
rylines for
can see his
attention
percieves
director.

Notes on

Within th
the inabili
sy film sh
ces us to
atmosphe
the action
bilities. H
all the ele
re set aga
the narr
fabula/ur
and pote
ple of on
the scree
xically, w
constitut
the figur

On the r

The dire
talks to
ments o
indicate
found a
sluzbenc
more di
ker. The
Aleandr
He foug
and in v
Monicel

Cinetec

Vie et P
1906 an
copies
rent ve
Naziona
struct a
sible to

the Italian film industry, intellectuals and the cinema, public and private cinema. From 1939 on the film reviews fall in number nut they become small essays, and also Antonioni increases his commentary on specific topics, such as the documentary film, a thing he is very interested in, sound, colour, dubbing, screenplays, scenography and costumes. And he has also produced writings which could be considered storylines for films, like *Per un film sul fiume Po* and *Terra Verde*. In his reviews one can see his sureness, the firmness and maturity of his judgements, and the constant attention which he pays to cinematographic techniques and language: in this one percieves the conception, even if it is as yet unconscious, of the cinema of Antonioni director.

Notes on a theory of fantasy

Within the phenomenology of what constitutes fantasy the first pointer is given by the inability to control the scene, to pinpoint exactly what is its significance. A fantasy film shows the crucial breakdown of an order of things and of stability, which forces us to greater heights of understanding and of our capacity to feel emotions. The atmosphere of the film is characterized by a stratification of the narrative whereby the action occurs on a level where there is nothing to limit it or exhaust all its possibilities. However fantasy only exists if the narrative process involves the totality of all the elements in the film. This means that the fabula is always perceived as a figure set against a background which has absolutely no limits from the point of view of the narrative. The background and the figure coincide in part with the fabula/underlying-theme dichotomy, and in parte they take on the elements of actual and potential fantasy, but only the latter can be recognized as such. Think for example of one of the stock elements of fantasy, the monster. When it is fully apparent on the screen, its power to overturn reality has already been fulfilled in a way. Paradoxically, when it appears on the scene, it denies that transgression of normality which constitutes its fundamental rôle. It has made the transition from the background to the figure.

On the road to Cannes

The director Mauro Bolognini, member of the jury at the 38th Cannes Film Festival, talks to us about his illustrious colleagues on the jury, and he also makes a few comments on the Festival. The chosen films, for the most part rich in human sentiment, indicated a return to popular cinema. Hopes of a masterpiece were dashed, but he found almost all the films were interesting. The «Golden Palm» awarded to *Otac na sluzbenom putu* by Emir Kusturiča was decided on instantly and unanimously. A more difficult decision was to award the Jury's Special Award to *Birdy* by Alan Parker. The awards for the best female performance, ex aequo to Cher and Norma Aleandro, were decided on unanimously, «not to divide the award, but to double it». He fought in vain for the award for the best direction to go to Schrader or to Godard, and in vain he proposed Marcello Mastroianni (*Le due vite di Mattia Pascal* by Mario Monicelli) for the award for the best male performance.

Cineteca: *Passion* Pathé (1907)

Vie et Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ was produced by Pathé Frères between 1906 and 1907. Unfortunately, a whole copy of the film has not survived, and the only copies which are available contain an arbitrary selection of scenes taken from different versions of the same subject shot by Pathé between 1900 and 1913. The Cineteca Nazionale, has four copies of the film, and the author proposes to use them to reconstruct an almost complete copy of the 1907 version, and he also claims that it is possible to reconstruct the 1913 version.

BIANCO E NERO: GLI ARRETRATI

Fascicolo n. 1/1983

SAGGI: *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano. - Matuszewski e Marinescu: due pionieri del cinema. - La figurazione nel cinema americano, tra fotografia e arte. - La sala cinematografica come dispositivo spettacolare. - Movimenti oculari e percezione di sequenze filmiche.* — NOTE: *Freedonia: indagini sul territorio. - Il cinema armeno. - C'era una volta la Warner.* — CORSIVI: *Il nuovo Istituto Luce. - Il lungo sonno del cortometraggio.* — FILM: *La notte di San Lorenzo. - Identificazione di una donna.*

Fascicolo n. 2/1983

SAGGI: *L'Italia di Zavattini. - Appunti di lavoro per un saggio su Zavattini. - Nel '38, Zavattini (per caso). - "Miracolo a Milano", sceneggiatura desunta dalla moviola. - Per una filmografia di Cesare Zavattini. - Appunti per una bibliografia su Cesare Zavattini.*

Fascicolo n. 3/1983

SAGGI: *Quando Zurlini parlava di/su Valerio Zurlini. - Il "modello" Spielberg-Lucas: reinventare il cinema. - Hong Kong: introduzione ai "generi". - Dal salotto al Soviet: il cinema russo prerivoluzionario. - Pasolini e la dialettica dell'irrealizzabile. - Come e perché l'obiettivo cinematografico.*

Fascicolo n. 4/1983

SAGGI: *Gli anni della Cines. Inediti dai «Taccuini». - Nota frammentaria ai Cines graffiti di Emilio Cecchi. - Jean Grémillon «l'uomo-tramite» tra due epoche del cinema francese. - I trent'anni di Elio Petri. - Il cinema ritrovato di Mikio Naruse.* — NOTE: *Identificazione di un autore: Michelangelo Antonioni.* — FILM: *E la nave va. - Prénom Carmen. - Nostalghia. - Die macht der Gefühle.* — I FILM DELLA CINETECA: *"Christus" di Giulio Antamoro.*

Fascicolo n. 1/1984

SAGGI: *Al cinema con Mario Pannunzio. - Peter Kubelka, scultore del tempo. - Cinema e tv fra teoria e didattica. - Pubblicità d'autore ovvero Ulisse e l'Ombra.* — NOTE: *Catania: l'Europa tenta di serrare le file. - Sorrento: il rischio ha pagato. - Hollywood verso la televisione nell'America degli anni '50.* — CORSIVI: *Renato Castellani: regista "inattuale?".* — *FILM: Fanny e Alexander.*

Fascicolo n. 2/1984

SAGGI: *Franco Solinas: il rigore dell'impegno. - La bella addormentata in camicia nera (La musica per film in Italia durante il fascismo, 1930-1944). - I "nuovi" tedeschi; fra mercato e cultura.* — CORSIVI: *Kaljo Kiisk, una voce dall'Estonia. - La famiglia, un cinedilemma.* — NOTE: *Genova: il cinema da rianimare.* — FILM: *Ballando ballando. - Furyo. - Tradimenti.* — CINETECA: *"Porto" di Amleto Palermi.*

Fascicolo n. 3/1984

SAGGI: DOSSIER BUÑUEL: *Gli anagrammi del corpo di Luis Buñuel; Quei pallidi oggetti del desiderio. - Franco Rossi: una biografia critica. - L'uomo, la natura, la patria nel cinema estone (1912-1947).* — CORSIVI: *Cannes 84: i margini stretti del cinema. - Suzuki e Kinoshita, le "rivelazioni" di Pesaro.* — NOTE: *Chianciano: il telefilm europeo affila le armi.* — FILM: *Enrico IV.* — CINETECA: *"Jocelyn" di Léon Poirier.*

Fascicolo n. 4/1984

VENEZIA '84: *Perché abbiamo premiato Zanussi. - "Heimat": il film-evento. - "Oltre le sbarre": con provocazione.* - ITALIANI IN MOSTRA: *"Kaos": la svolta dei Taviani; "Carmen": il filologo Rosi; "C'era una volta in America": Leone e la memoria; "Il futuro è donna": quando Ferreri inciampa; Avati, Comencini, Festa Campanile, Ledda, Risi, Squitieri, Vancini: sette storie di ieri; Sezione "De Sica": qualche promessa e una prova matura; Sezione tv: frammenti di mercato.* — SAGGI: *Il cinema delle origini in Sicilia. - Vedere, ascoltare: dalla storia alla preistoria.* — CORSIVI: *La riscoperta del bianco e nero.* — NOTE: *Urbino: l'incertezza del testo.* — CINETECA: *"Terra di nessuno" di Mario Baffico.*

Fascicolo n. 1/1985

SAGGI: DOSSIER EDGAR RETIZ: *Sedici ore di rabbia*, di Giovanni Spagnoletti; *Alla ricerca delle radici*, di Klaus Eder. - *Ricordando Truffaut*, di Giorgio Tinazzi. - *"La decisione di Isa"*, di Roberto Rossellini (con una lettera inedita di Truffaut a Rossellini). — CORSIVI: *Emilio Cecchi e il cinema: il dibattito continua*, di Gianni Rondolino. - *Rivedendo "San Francisco"*, di Piero Bigongiari. — NOTE: *Pordenone: le profezie di Thomas H. Ince*, di Paolo Cherchi Usai. - *Dreyer a Verona*, di Enrico Magrelli. - *Città della Pieve e Torino: il cinema italiano cerca i giovani*, di Mauro Tomassini e Stefano Della Casa. — FILM: *Una domenica in campagna. - Metropolis. - Maria's Lovers. - Passion. - Benvenuta. - Broadway Danny Rose.* — CINETECA: *"Giuliano l'Apostata" di Ugo Falena.*

Fascicolo n. 2/1985

SAGGI: *Al C.S.C. con Umberto Barbaro*, di Pietro Ingrao - *La storiografia italiana: problemi e prospettive*, di Gian Piero Brunetta. - *L'ultimo Coppola ovvero la rifondazione della realtà*, di Vito Zagarrio. - CORSIVI: *I documentari di Zurlini*, di Pietro Pintus. - NOTE: *Berlino: a confronto col passato*, di Lietta Tornabuoni. - MILLESCHERMI: *I programmi multimediali e educativi*, di Francesco Schino. - FILM: *Il giardino delle illusioni. - Urla del silenzio. - Amadeus. - Paris, Texas.* - CINETECA: *L'"Inferno" della Milano-Film*, di Aldo Bernardini.

BIANCO E NERO: DOVE TROVARLO

«Bianco e Nero» viene distribuito nelle seguenti librerie:

Piemonte

ALBA: Coop. La Torre
ALESSANDRIA: Bertolotti, Dimensioni, Gutenberg, Pampuro
ASTI: Borelli, Caldi Zappa
BIELLA: Del Viale, Giovannacci
BORGOSESIA: Corradini
BRA: Mellano
CUNEO: L'Ippogrifo, Moderna
NOVARA: La Talpa
TORINO: Artemide, Books Store, Campus, Celid, Claudiana, Coop-Cisl, Comunardi, Druetto, Feltrinelli, Fogola, Gambetta, Hellas, La Coupole, Moderna, Oolp. aut of, Paravia, Petrini, Spes, Stampatori Universitari, Vasquez, Zanaboni
PINEROLO: Elia Romano
VALENZA PO: Ricci
VERCELLI: Dialoghi

Val d'Aosta

AOSTA: Aubert
CHAMPOLUC: Livres et Music

Lombardia

BERGAMO: Bergamo Libri, Rinascita
BRESCIA: Rinascita
CREMONA: La Rateale
MANTOVA: Luxembourg
MILANO: Clued, Clup, Dello Spettacolo, Europa, Emporio Arconati, Feltrinelli, La Comune, Milano Libri, Tadino, Unicopli srl, Unicopli Cuem
PAVIA: L'Incontro
SUZZARA: Ulisse

Trentino Alto-Adige

TRENTO: Agostini

Veneto

BELLUNO: Mezzaterra
CONEGLIANO: Canova
FELTRE: Moderna
ODERZO: Becco Giallo
PADOVA: Calusca, Cappelli, Feltrinelli, Liviana, Lib. Marsilio, Progetto
TREVISO: Canova, Centro Servizi Bibl.
VENEZIA: Cafoscarina, Il Fontego, Lamarmora, Grosso, Rinascita
VICENZA: Traverso

Friuli Venezia-Giulia

MONFALCONE: Rinascita
TRIESTE: Moderna, Morgana, Italo Svevo
UDINE: Coop. Borgo Aquileia, Tarantola

Liguria

GENOVA: Athena, Feltrinelli, Liguria Libri, Sileno
IMPERIA: La Talpa
NOVI LIGURE: Aldus
RAPALLO: Del Mastro
SANREMO: Sanremo Libri
SESTRI LEVANTE: Omnia

Emilia-Romagna

BOLOGNA: Bolognina, CDF, Feltrinelli, Ingr. Libri, Minerva, Novissima, Nuova Edigross, Parolini, Zanichelli
CARPI: Coop. Rinascita
FAENZA: Incontro
FERRARA: Centro Controinformazione, Spazio Libri
FORLÌ: Foschi
MODENA: Coop. Rinascita, Galileo
PARMA: Feltrinelli, Pellacini Francesco
PIACENZA: Neruda
RAVENNA: Coop. Rinascita
REGGIO EMILIA: Cagossi e Bertoni, Del Teatro Dinasi, Nuova Rinascita, Vecchia Reggio
RIMINI: Caimi, La Moderna

Toscana

AREZZO: Pellegrini
EMPOLI: Rinascita, Semprepiovi
FIRENZE: Alfani, Del Porcellino, Feltrinelli, GPL, Int Seeber, Pellicini, Rinascita, Salimbeni, S. Marco, Uncini
FORTE DEI MARMI: Apolloni
LIVORNO: Belforte, Fiorenza
LUCCA: Baroni, Massoni, Mondadori per voi
MASSA: Gasperini
MONTECATINI: Vezzani
PISA: Goliardica, Vallerini
PISTOIA: Dello Studente
SESTO FIORENTINO: La Rinascita
SIENA: Feltrinelli
VIAREGGIO: Galleria del Libro

Marche

ANCONA: Fagnani Ideale, Fornasiero
ASCOLI PICENO: Rinascita
CIVITANOVA: Rinascita
JESI: Cattolica, Incontri
MACERATA: Piaggia Floriani
PESARO: Campus
SENIGALLIA: Emme, Sapere Nuovo
URBINO: Cueu, Goliardica Balestrieri

Umbria

FOLIGNO: Carnevali
ORVIETO: Fusari
PERUGIA: L'Altra, Le Muse, Simonelli
TERNI: Alterocca, Goldoni

Lazio

ROMA: Adria, Arde, Asterisco, Feltrinelli via Del Babuino, Feltrinelli via E. Orlando, Gremese, Leuto, Librars e Antiquaria, Micene, Mondoperaio, Paesi Nuovi, Rinascita, Rizzoli, Scienze e Lettere, Supermercato Messaggerie, Uscita
VITERBO: Etruria

Molise

BENEVENTO: Chiusolo, Coop. Nuovo Politecnico

Campania

AVELLINO: Petrozziello, Potlacht. 80
NAPOLI: De Simone, Democ. Sapere, Esposito, Federico Volante, Ferraro Fratelli, Guida Alfredo, Guida Mario, Guida Raffaele, Loffredo, Marotta, Minerva, NES
TORRE ANNUNZIATA: Sorrentino
TORRE DEL GRECO: Alfabeta

Calabria

CATANZARO: Villa
COSENZA: Universitas Domus
LAMEZIA TERME: Sagio Libri
NICASTRO: Minerva
VIBO VALENTIA: Mobilio

Sicilia

ACIREALE: Bonanno
CALTANISSETTA: Sciascia Paolo, Sciascia Salvatore
CAPO D'ORLANDO: Longo
CATANIA: Bonaccorso, La Cultura, Minerva, Nuova Cultura
MESSINA: Hobelix, Ospe
PALERMO: Flaccovio S.F., L'Aleph, La Nuova Presenza, Lib. Sciuti

Sardegna

CAGLIARI: Biblos, Cuec, Il Bastione
NUORO: Coop. Novecento
SASSARI: Nonis Vittorio

Svizzera

LUGANO: La Talpa

LE PUBBLICAZIONI DEL C.S.C.

Sono ancora disponibili presso la Biblioteca del Centro sperimentale di cinematografia le seguenti pubblicazioni, al prezzo (IVA inclusa), indicato a fianco di ciascuna:

FILMLEXICON DEGLI AUTORI DELLE OPERE, 9 voll., L. 321.000

ANTOLOGIA DI «BIANCO E NERO» 1937-1943, 5 voll. (in 6 tomi), L. 100.000

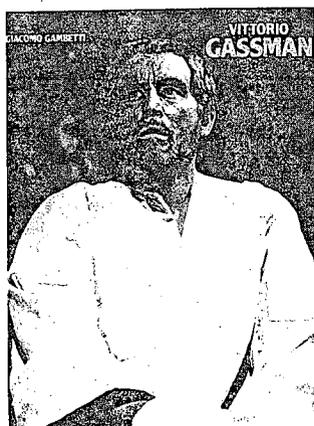
STUDI MONOGRAFICI DI «BIANCO E NERO»:

1) Piero Montani: *I formalisti, Ejzenštejn inedito*, L. 10.000.
2) Franco Ferrini: *L'antiwestern e il caso Leone*, L. 10.000
3) Aldo Grasso: *L'irrealismo socialista*, L. 12.000
4) Furio Colombo: *Cinema e televisione dell'ultima America*, L. 10.000
5) Giorgio Braga: *Cinema e scienze dell'uomo*, L. 12.000
6) Bianca Pividori: *Critica italiana - Primo tempo, 1926-1934*, L. 15.000
7) Mario Bernardo: *Tecnica moribonda, costi, idee, polemiche*, L. 10.000
8) Giovanni Bechelloni, Franco Rositi: *Intellettuali e industria culturale*, L. 12.000
9) Tito Perlini: *Scuola di Francoforte, industria cultura e spettacolo*, L. 15.000
10) Franco Ferrini: *I generi classici del cinema americano*, L. 10.000
11) Cinzia Bellumori: *Le donne del cinema contro questo cinema*, L. 12.000
12) Giorgio Tinazzi: *Strutturalismo e critica del film*, L. 15.000
13) Gian Carlo Ferretti: *Per chi si scrive, per chi si gira*, L. 10.000
14) Alberto Farassino: *Il cinema francese dopo il maggio '68*, L. 15.000
15) Faliero Rosati: *1968-1972 Esperienze di cinema militante*, L. 12.000
16) Maurizio Grande: *Carmelo Bene, il circuito barocco*, L. 12.000
17) Massimo Bacigalupo: *Il film sperimentale*, L. 12.000
18) Franco Mariotti: *La nuova biennale, manifestazioni '74*, L. 12.000
19) Dante Cappelletti:: *Canzonissima '71*, L. 10.000
20) Francesco Bolzoni: *Il laboratorio ungherese*, L. 12.000
21) Guido Cincotti: *Pastrone e Griffith, l'ipotesi e la storia*, L. 15.000
22) Orio Caldiron: *Vittorio De Sica*, L. 15.000
23) Fernaldo Di Giammatteo: *Lo scandalo Pasolini*, L. 15.000
24) Ernesto G. Laura: *Il C.S.C. tra tradizione e riforma*, L. 10.000
25) Guido Cincotti: *Venezia, Cinema '76*, L. 10.000
26) Fernaldo Di Giammatteo: *La controversia Visconti*, L. 12.000

Valentino Brosio: *Manuale del produttore del film*, L. 20.000
Jean Viviè: *Cinema e televisione a colori*, L. 15.000
Luca Pinna, M. Maclean, Margherita Guidacci: *Due anni col pubblico cinematografico*, L. 5.000
Nikolaj Abramov: *Dziga Vertov*, L. 12.000
Federico Doglio: *Il teledramma*, L. 15.000
Roger Manvell-John Huntley: *Tenica della musica nel film*, L. 20.000
Jean Benoit-Levy: *L'arte e la missione del film*, L. 15.000
Ricciotto Canudo: *L'officina delle immagini*, (bross) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000.
Brunello Rondi: *Il cinema di Fellini*, (bross.) L. 15.000; (rileg.) L. 18.000
Mario Verdone: *Anton Giulio Bragaglia*, L. 15.000
Leonardo Fioravanti: *La nuova legge sul cinema*, L. 5.000
Mario Verdone: *Carl Mayer e l'espressionismo*, L. 15.000

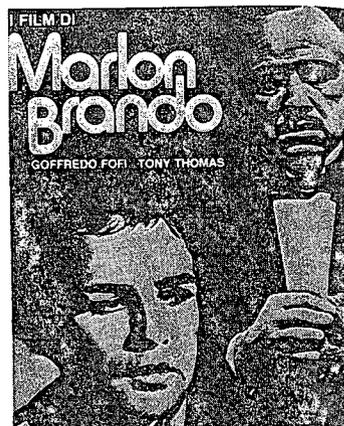
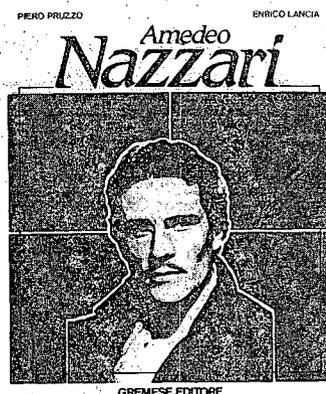
LE STELLE FILANTI

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

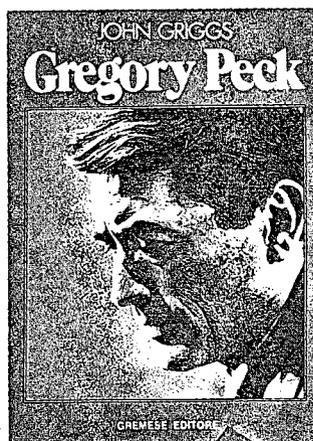
L. 24.000

L. 24.000

L. 24.000

L. 30.000

NOVITÀ

L. 24.000

L. 25.000

L. 24.000

L. 30.000

L. 30.000

Nella stessa collana:

ISA MIRANDA (L.24.000)
ALIDA VALLI (L. 24.000)
TOTÒ (L. 28.000)
DARIO FO (L. 22.000)

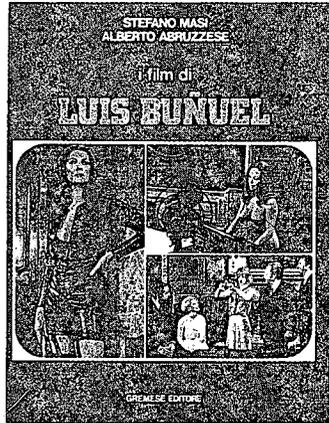
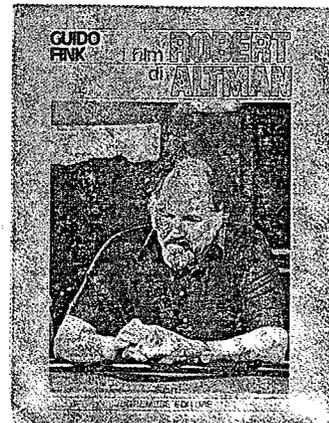
NINO MANFREDI (L. 24.000)
UGO TOGNAZZI (L. 24.000)
CLARK GABLE (L. 24.000)
ELVIS PRESLEY (L. 24.000)

ALBERTO SORDI (L. 24.000)
MARCELLO MASTROIANNI (L. 24.000)
JOHN WAYNE (L. 24.000)
BRIGITTE BARDOT (L. 24.000)

EFF
Collana

EFFETTO CINEMA

Collana diretta da Claudio G. Fava e Orio Caldiron

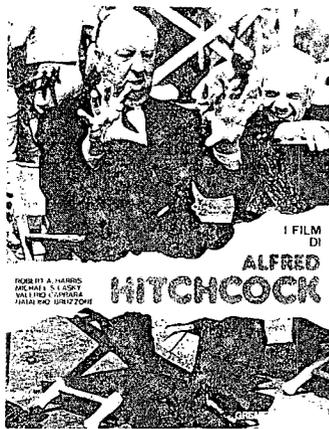
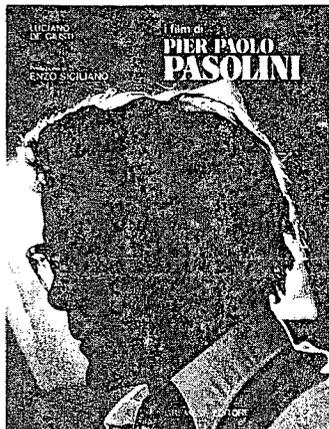
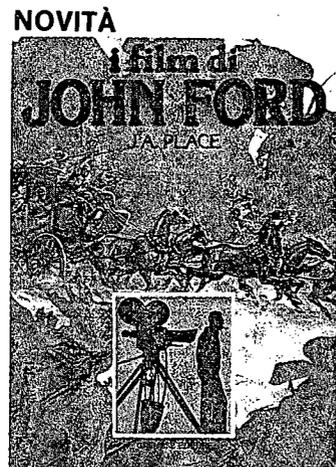
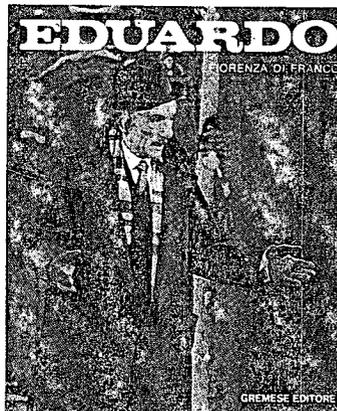
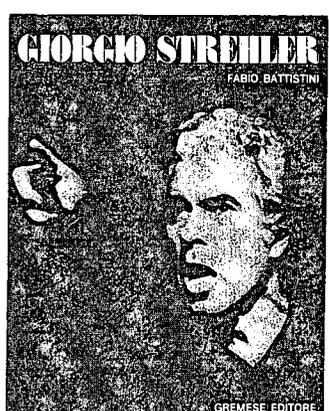
TEATRO ITALIANO

L. 25.000

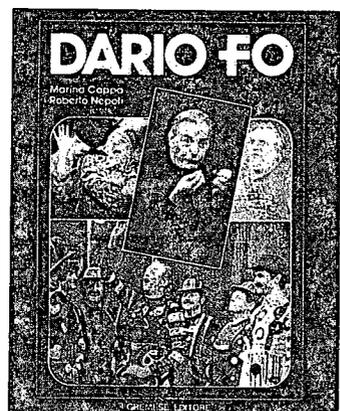
L. 25.000

L. 25.000

L. 32.000

L. 25.000

NOVITÀ

L. 52.000

L. 22.000

L. 25.000

L. 22.000

GREMESE EDITORE

Via Virginia Agnelli 88, 00151 ROMA